BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXII - NUMERO 11-12 NOV.-DIC. 1961

Sommario

Sono allegati gli indici generali dell'annata.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXII - n. 11-12

nov-dic. 1961

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

L'anno accademico 1961-1962 inaugurato dal Ministro Folchi

Alla inaugurazione dell'Anno Accademico del Centro Sperimentale di Cinematografia, tenutasi nell'Aula Magna dell'Istituto, sono intervenuti il Ministro del Turismo e dello Spettacolo on. Alberto Folchi, il Direttore Generale dello Spettacolo avv. Nicola De Pirro, l'avv. Eitel Monaco, Presidente dell'ANICA, il Consigliere Delegato di Unitalia dott. Lidio Bozzini, il prof. Luigi Chiarini, gli insegnanti della Scuola, gli allievi e moltissimi invitati. Il Presidente del Centro, dott. Floris L. Ammannati, ha preso per primo la parola, salutando gli intervenuti e illustrando l'attività del Centro, sottolineandone la funzione svolta al servizio dell'industria italiana, le iniziative e l'autonomia culturale.

Il dott. Ammannati ha quindi invitato il prof. Giorgio Prosperi a tenere la prolusione inaugurale, sul tema « Introduzione alla drammaturgia ». La esposizione del prof. Prosperi — che riportiamo integralmente in altra parte della rivista — è stata accolta con vivi consensi e caldissimi applausi.

Successivamente il Ministro Folchi ha dichiarato aperto il nuovo Anno Accademico, felicitandosi con i dirigenti del Centro per i tangibili risultati ottenuti dalla scuola sia nel campo teorico che in quello pratico.

Il Ministro ha detto che già lo scorso anno, partecipando alla celebrazione del 25° anniversario di fondazione del Centro, ebbe modo di esprimere il suo compiacimento e di assicurare ai dirigenti, agli insegnanti e agli allievi il suo interessamento affinché il Centro Sperimentale potesse in avvenire svolgere sempre più proficuamente i compiti che lo Stato gli ha affidato. E' lieto perciò di ripetere volentieri il suo vivo apprezzamento e di poter dire di avere assicurato al Centro i mezzi necessari e aver creato quindi le premesse per una sempre maggiore autonomia dell'Istituto.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, che è una scuola ad alto livello per la formazione professionale di tutti coloro che si avviano al cinema, ha proprio bisogno di una autonomia sempre maggiore perché i programmi culturali e i piani nel settore scientifico possano essere realizzati senza grandi preoccupazioni: autonomia nel campo dell'insegnamento, nel campo programmatico, nel campo della diffusione culturale ed autonomia di organizzazione perché siano rispettati i caratteri distintivi del Centro, che non può essere assimilato ad organi chiamati ad operare nel settore industriale della produzione ma che del Centro invece fanno un ente cui per legge sono demandati i compiti di inequivocabile natura culturale e formativa, essenzialmente connessi ai compiti istituzionali affidati al Ministero dello Spettacolo.

« Sono certo », ha aggiunto il Ministro, « che queste considerazioni prevarranno perché è interesse del Paese che il Centro Sperimentale, che tanto ha fatto per il cinema italiano, possa continuare la sua apprezzata attività nel settore che gli è proprio ».

Infine, l'on. Folchi, dopo avere osservato che i problemi del cinema sono trattati al Centro Sperimentale su un piano di alta speculazione intellettuale, ha rilevato che le richieste più numerose da parte di aspiranti stranieri che desiderano avviarsi al cinema attraverso il Centro dimostrano l'importanza che l'attività del Centro svolge direttamente o indirettamente anche all'estero.

Alla fine della cerimonia il Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti, ha consegnato ai seguenti allievi i diplomi di merito: Liliana Cavani (Regia), Domenico Curia (Registrazione del suono), Marcello De Filippo (Scenografia), Rosalba Menichelli (Costume).

Quindi nella sala di proiezione del Centro sono stati proiettati i cortometraggi degli allievi diplomati nello scorso anno.

Vita del C. S. C.

PROIEZIONE DI « L'ITALIA S'È DESTA ». — S.E. l'Ambasciatore Del Balzo, Direttore Generale alle Relazioni Culturali con l'Estero, il Direttore Generale allo Spettacolo, avv. Nicola De Pirro, numerosi funzionari dei Ministeri degli Affari Esteri e del Turismo e dello Spettacolo e molti invitati hanno assistito alla prima proiezione del lungometraggio *L'Italia s'è desta,* realizzato dal Centro Sperimentale di Cinematografia per la Cineteca del Ministero degli Affari Esteri. Il lungometraggio, diretto da Antonio Petrucci, prende spunto dalle manifestazioni del Centenario del Risorgimento e in particolare dalla Mostra tenutasi a Palazzo Carignano, a Torino, per celebrare i sacrifici e i fatti d'arme, le cospirazioni e le insurrezioni, il contributo dei pensatori e l'ardire dei patrioti, che realizzarono la unificazione dell'Italia.

Il lungometraggio è stato accolto con i più vivi applausi dallo scelto pubblico, convenuto nella saletta del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, in Via Ferratella. Esso verrà presentato alle comunità italiane all'estero tramite gli Istituti Italiani di Cultura.

Erano presenti alla proiezione anche il dott. Floris L. Ammannati, Presidente, e il dott. Leonardo Fioravanti, Direttore del C.S.C.

VISITA AL C.S.C. DI JEAN KEIM, DELL'U.N.E.S.C.O. — Il signor Jean Keim, capo della Divisione Radio e Informazione Visiva dell'Unesco, ha visitato il Centro Sperimentale, ricevuto dal Direttore dott. Leonardo Fioravanti, che gli ha presentato la versione italiana, eseguita a cura del C.S.C., del cortometraggio dell'Unesco *Una storia semplice,* diretto da Jirí Trnka. Il signor Keim si è complimentato col dott. Fioravanti della efficienza delle nuove installazioni del centro, che ha visitato, e, inoltre, della cura con cui è stata eseguita la versione italiana del disegno animato di Trnka.

RASSEGNA DI PADOVA - Da *Olio lubrificante* di S. Tokeuchi (Giappone), premiato con il Bucranio d'argento nella categoria « Film di documentazione scientifica » della « Sezione film di fisica e tecnica ». Vedere in questo fascicolo articolo a pag. 90.

INCONTRO DEGLI ALLIEVI CON IL REGISTA CARLO LIZZANI — Anche quest'anno il C.S.C. intende favorire una serie di incontri fra gli allievi e le maggiori personalità del cinema italiano. Il primo di tali incontri è avvenuto il 28 novembre ed è stato dedicato al regista Carlo Lizzani. Dopo la proiezione del suo film più recente, *L'oro di Roma,* si è tenuto un nutrito dibattito nel

quale sono intervenuti numerosi allievi. Sui risultati di esso la rivista riferirà più ampiamente nel prossimo fascicolo.

Esercitazioni con il regista Nanni Loy — Nel mese di dicembre, come prima esercitazione pratica del nuovo anno accademico, è stata realizzata una esercitazione di sceneggiatura e di regia sotto la guida del regista Nanny Loy. Ad essa hanno partecipato gli allievi di regia del II anno, i quali, dopo aver scritto ed elaborato in comune una situazione drammatica particolarmente complessa ed averne redatto la sceneggiatura definitiva, hanno infine curato le riprese, alle quali, sempre con la supervisione di Loy, hanno partecipato tutti gli allievi del Centro. L'esercitazione, svoltasi di notte ed in esterni, è durata tre giorni.

Per i prossimi mesi sono previste altre esercitazioni di tipo analogo, intese a mettere in contatto sul piano pratico allievi e uomini di cinema e ad abituare gli allievi stessi alle caratteristiche e alle difficoltà del lavoro di *équipe* svolto al livello professionale.

Notizie varie

Il nuovo direttivo del S.N.G.C.I. — Si è riunita a Roma, sotto la presidenza dell'avv. Giorgio Moscon, l'Assemblea del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per il rinnovo delle cariche sociali per il biennio 1961-1963. Sono stati eletti:

Consiglio Direttivo: Vincenzo Bassoli, Gino Caserta, Ugo Casiraghi, Tullio Cicciarelli, Piero Gadda Conti, Mario Gallo, Giorgio Moscon, Pietro Pintus, Gino Visentini;

Commissione di revisione: Franco Calderoni, G.B. Cavallaro, Marcello Clemente, Paolo Gobetti, Ottavio Jemma;

Collegio dei Probiviri: Giulio Cesare Castello, Luigi Chiarini, Roberto Minervini, Filippo Sacchi, Corrado Terzi;

Sindaci: Tommaso Chiaretti, Federico Frascani, Ernesto G. Laura (*effettivi*); Costante Moro, Piero Virgintino (*supplenti*).

La prima Assemblea dei critici cattolici — Ponendo termine alla gestione provvisoria, si è riunita a Roma l'Assemblea nazionale dell'Associazione Critici Cinematografici Cattolici (A.C.C.C.), aderente all'Unione Cattolica Stampa Italiana (U.C.S.I.), per l'elezione delle cariche sociali. Presiedeva i lavori il Presidente dell'U.C.S.I. Raimondo Manzini, direttore dell'« Osservatore Romano ».

Al termine del dibattito, venivano eletti:

Presidente: G.B. Cavallaro;

Segretario: Ludovico Alessandrini;

Tesoriere: Angelo Lodigiani;

Professionisti: Mario Guidotti, Natal Mario Lugaro, Antonio Petrucci, Paolo Valmarana; *Pubblicisti*: Ernesto G. Laura, Fortunato Pasqualino, Alberto Pesce, Vincenzo M. Siniscalchi.

All'unanimità è stata approvata una mozione sulla censura, proposta da Laura, Petrucci, Zambetti che constata « che le norme legislative attuali si dimostrano inadeguate e talvolta controproducenti », e, richiamati i principii dei documenti pontifici, « riafferma: 1) la libertà d'espressione; 2) la necessità di tutelare il bene comune, attraverso le forme di autocontrollo che non escludano il grave dovere di vigilanza da parte dello Stato; auspica una nuova regolamentazione che, tenuto conto degli sviluppi del linguaggio cinematografico e della crescente maturità del pubblico, impedisca l'offesa ai valori morali, secondo il dettato costituzionale; e nel contempo favorisca una cinematografia che affronti i problemi umani e civili della realtà contemporanea nel più ampio dibattito di idee ».

Convegno per la restaurazione e la conservazione dei film e Congresso U.I.C.C. — In occasione del decennale della sua fondazione, l'Unione Italiana Circoli del Cinema (U.I.C.C.) ha promosso un Convegno di studio, al quale hanno aderito numerosi enti ed organizzazioni culturali. Dopo una giornata di dibattito — al quale hanno partecipato fra gli altri Floris Ammannati (che ha presieduto il convegno), Goffredo Bellonci, Alessandro Blasetti, Guido Cincotti, Nanni Loy, Vinicio Marinucci, Fausto Montesanti, Leopoldo Trieste, Mario Verdone, Carl Vincent — è stata approvata la seguente mozione, che ci sembra rivesta particolare interesse, nel momento in cui è in discussione il nuovo ordinamento legislativo della cinematografia italiana, in ordine a un problema di grande importanza culturale.

« Il convegno per il restauro e la conservazione dei film nella versione integrale, indetto dalla Unione Italiana dei Circoli del Cinema, con la par-

tecipazione dei rappresentanti dell'AGIS, dell'ANAC, del C.S.C., dell'ANICA, del Centro Nazionale Ricerche Teatrali, della Cineteca Nazionale, della FILMS, della FIALS, della FULS, dell'Istituto Internazionale della storia del teatro, del CIDALC, del Consiglio Internazionale del Cinema e della TV, della SIAE, dell'AIC, del Sindacato Scrittori, del Centro Internazionale Artistico Cinematografico, tenutosi a Roma il 18 Novembre 1961,

ribadisce il principio della salvaguardia delle opere dell'ingegno nel campo cinematografico come negli altri campi della creazione artistica;

afferma la conseguente necessità di affrontare il problema della ricostituzione e della conservazione della versione integrale dei film, italiani e stranieri, mutilati o comunque manomessi per ragioni commerciali, di opportunità o di censura, di quelli rimasti incompiuti o che comunque corrano il rischio di essere dispersi o irrimediabilmente alterati;

ritiene che a tali fini, perfezionando la norma già in vigore, debba essere sancito per legge l'obbligo del deposito presso la Cineteca Nazionale da parte dei produttori di una copia « lavander » di ogni film realizzato in Italia, copia del tutto identica a quella presentata per la revisione, completa anche delle parti di cui la censura possa eventualmente richiedere il taglio, e che a tale deposito sia subordinata la concessione del nulla osta di circolazione;

auspica che alla Cineteca Nazionale siano corrisposti i mezzi adeguati per la ricerca, l'acquisizione e la conservazione dei film d'interesse culturale, italiani e stranieri, anche del passato, e che tale materiale sia reso accessibile agli studiosi;

raccomanda all'Associazione Nazionale Autori Cinematografici di promuovere intese con l'Unione Produttori affinché gli autori del film abbiano il modo di depositare presso la Cineteca Nazionale, a integrazione della copia « lavander », le parti eventualmente eliminate a qualsiasi titolo;

nomina infine una Commissione incaricata di attuare quanto sopra e di suscitare lo appoggio di tutte le organizzazioni culturali, professionali, industriali, sindacali, nonché del Ministero dello Spettacolo, del Ministero della Pubblica Istruzione e dell'Ufficio della Proprietà Intellettuale presso la Presidenza del Consiglio e degli analoghi organismi stranieri e internazionali ».

Successivamente si è svolto l'VIII Congresso Nazionale dell'U.I.C.C.. Al termine dei lavori è stato riconfermato il direttivo uscente così composto:

Presidente: Vinicio Marinucci;

Segretario: Franco Venturini;

Vice Segretario: Guido Cincotti;

Membri: Carlo Barsotti, Benvenuto Biggi.

E' stata approvata una mozione in cui si « deplora l'inasprimento della censura che è in atto nel nostro paese, sia attraverso misure amministrative che procedimenti giudiziari, inasprimento che contrasta con gli orientamenti emersi in sede di discussione della nuova legge » e si « ribadisce la necessità di difendere la libertà di espressione contro ogni limitazione, da qualsiasi parte provenga »; infine, si « propone l'abolizione integrale della censura amministrativa e una riforma dell'ordinamento giudiziario che renda la magistratura requirente indipendente dal potere esecutivo ».

E' stata anche approvata una mozione contro « l'inflazione della pubblicità commerciale nelle sale cinematografiche » in cui si « richiama la più seria attenzione dell'industria cinematografica sugli effetti negativi di questo stato di cose che avvilisce la dignità dello spettacolo cinematografico, disaffeziona lo spettatore dalla frequenza abituale, indispone il pubblico pregiudicando la sua reazione di fronte al film e la conseguente propaganda orale ».

Nuove cariche al CIDALC — Nel corso della assemblea annuale del Comitato internazionale Cinema Educativo e Culturale, a Parigi, sono state rinnovate le cariche della organizzazione internazionale. E' stato eletto Presidente il signor Armand Touche (Francia) e Vice Presidenti i signori Sonnenfeld (Israel) e Annibale Scicluna (Italia). Segretario Generale il signor Nicolas Pillat (Francia). Nel corso delle riunioni sono state tenute proiezioni di film premiati dal CIDALC in varie competizioni internazionali e una commemorazione del cineasta Jean Benoit Lévy. Hanno parlato il signor Fourre-Courmeray, Direttore Generale del Centro Nazionale della Cinematografia francese, il dott. Mario Verdone del Centro Sperimentale di Cinematografia, e il signor André Basdevant, Presidente del Comitato Nazionale francese Cidalc.

Introduzione alla drammaturgia

di GIORGIO PROSPERI

Ogni anno, nell'iniziare il corso di tecnica della composizione drammatica, o, come comunemente si dice, di sceneggiatura, io leggo negli occhi dei nuovi allievi una muta ma non per questo meno eloquente speranza: che io trasmetta loro, cioè, come nelle antiche botteghe d'alchimia, il segreto di una perfetta composizione. E ogni anno, all'inizio del corso, mi trovo nella necessità di disilluderli. Ahimé, io non posseggo questo segreto, (se lo possedessi lo impiegherei a mio profitto) più di quanto il naturalista possegga il segreto delle uova di gallina. E' difficile che il naturalista riesca a rendere un uovo più ovale; al massimo riuscirà a razionalizzare il cibo dell'animale sotto esperimento, a metterlo nelle condizioni psichiche più idonee alla sua funzione di produrre uova. In altri termini ad essere gallina al cento per cento, niente altro che gallina. E tuttavia si troverà sempre di fronte alla sorpresa di vedere una gallina randagia, costretta a procurarsi il cibo da sola, a ripararsi in rifugi di fortuna, produrre uova di una qualità magicamente superiore a quelle degli allevamenti.

Giacché la gallina ha questo vantaggio su molti animali a due gambe di nostra conoscenza: esse sa dove trovare il cibo che fa per lei. Razzola nel calcinaccio per fornirsi del calcio necessario alla produzione del guscio. Quanti aspiranti scrittori, quanti registi in pectore sanno scegliere le letture necessarie, gli spettacoli necessari, quanti sanno guardare le cose che li circondano liberi da pregiudizi, o, peggio, da fini precostituiti, in modo da possedere un materiale pronto all'operazione fertilizzante della fantasia? Quanti, pur dotati, sanno realmente in che cosa consiste il loro lavoro di artista, senza lasciarsi fuorviare da quei pericolosi surrogati dell'arte che sono la sensualità, la spettacolarità, la pedanteria moralistica, la didattica, l'oratoria? Perciò, prima ancora di addentrarci sul terreno propria-

mente drammaturgico, deve essere nostra cura di divezzare la mente dei giovani dalle cattive abitudini che possono aver preso, — beninteso nei riguardi del nostro lavoro, — sui banchi della scuola, o nella cerchia familiare, o nei circoli di provincia, o nelle brigate di amici, o nei sodalizi ideologici. Questo non per sostituire una morale a un'altra, un'ideologia a un'altra, al contrario; giacché qualsiasi violazione della libertà, in arte si paga più duramente che altrove. L'arte è il momento della verità e dell'autenticità. Ma perché il giovane artista non veda intralciato il libero espandersi della propria personalità da ostacoli insidiosi e fastidiosi, che egli ingenuamente tenta di rimuovere attribuendoli a forze estranee alla sua coscienza, ma che il più delle volte sono in lui, depositate e stratificate in anni di pensieri sbagliati, di ricerche ad occhi bendati, e, ciò che più triste, di false angosce e di inutili sacrifici.

Giacché poeti si nasce, è vero; ma autori si diventa; e autori drammatici si diventa tardi, nella stagione adulta. Chi non ha sentito il bisogno, un certo giorno della sua giovinezza, di esprimersi in versi o in musica, magari ripetendo versi altrui o storpiando le note di una canzone? O meglio: chi s'è incantato davanti ad un fenomeno naturale, chi non ha sentito, davanti ai colori dell'aurora, una emozione di ordine particolarissimo, come davanti a qualcosa che conteneva in sé il segreto di una superiore rivelazione? Chi non s'è sentito turbato dal mistero della morte, istintivamente riferendo a se stesso il funebre evento? Questa è la stagione della poesia lirica, in cui l'anima arde del desiderio di conoscere e di conoscersi e si sente centro dell'universo. E, cantandolo, canta e scopre se stessa.

Ma la stagione drammatica comincia più tardi, quando le luci del giorno cominciano a lottare con le prima ombre, e lo scoramento per il fatale avanzare della notte è tuttavia confortato dalla certezza che sorgerà un nuovo giorno. Sempre, all'origine del teatro, noi incontriamo riti e cerimonie di propiziazione, di purificazione. Sempre si celebra il mistero della morte e della resurrezione, della morte e della vita, come di termini congiunti, sì che non si dà l'uno senza l'altro. L'anima acquista coscienza del suo destino e lotta per il suo affrancamento. L'individuo riconosce i propri limiti e, con essi, la realtà degli altri. La sua verità si riduce, entrando in conflitto con la verità altrui; ma anche si leviga e si corrobora, si distilla. Nasce da questa distillazione il senso dei valori: il bene, il male, il giusto, l'ingiusto, il passato, l'avvenire, non più come assoluti esteriori ma

come momenti di un universo in movimento, animato da un'ansia continua di progresso e di perfezione, teso tra due estremi, la vita e la morte, in perpetuo conflitto, e tuttavia condizionati dalla certezza che la vita ha la possibilità di prevalere. Direi che l'età drammatica è quella in cui si acquista chiara coscienza del peccato originale, della insanabile frattura che divide il mondo. E tuttavia si lotta, per dirla con Rimbaud, per rendere sempre più leggero il peso del peccato originale. E' soprattutto una questione di « voci »; mentre il poeta lirico non ode che la propria voce, il poeta drammatico comincia a udire le voci degli altri. Comincia a comprendere che gli altri, membri con noi di un medesimo universo, sono la condizione della nostra esistenza. E che i valori nascono da un rapporto che continuamente si modifica e si purifica, in cerca di rapporti sempre più precisi, man mano che ci si solleva dagli impulsi oscuri degli istinti e delle passioni alla chiarezza liberatrice della coscienza, della comprensione e della pietà.

Per questo, dicevo, prima ancora di iniziare i giovani alle forme della poesia drammatica, occorre preparare il loro spirito ad un mutamento profondo, ad una cosciente maturazione dei loro giovanili punti di vista. Giacché poeti si nasce, come ho detto, ma poeti drammatici si diventa, attraverso un iter difficile, che impone molte rinunce, che può ferire e frustrare molte ingenuità convenzionali, prima di conquistare saldamente la forza e l'equilibrio per manovrare la complessa e riluttante materia, folta di conflitti e di contraddizioni, della narrazione drammatica. In realtà noi abbiamo notizie di eccezionali precocità nella composizione musicale e poetica; lo stesso nelle arti figurative. A dodici anni, già concertista e compositore di nome, Mozart riceve il primo incarico ufficiale di comporre un'opera di musica. I cantanti si ribellano all'idea di essere diretti da un ragazzo. Tra i diciannove e i vent'anni Leopardi si afferma grande poeta. Raffaello muore a trentasei anni, artista sommo. Alla stessa età Shakespeare non ha ancora scritto nessuna delle sue grandi tragedie: né « Amleto », né « Otello », né « Macbeth », né « Re Lear ». Esempi di qualche precocità nell'arte drammatica non ne esistono, ove si eccettui qualche voce che solo per convenzione esteriore si suole attribuire al teatro, ma che in realtà non è altro che lirica sceneggiata o dialogata; mancandole del teatro la chiarezza del conflitto, la progressione e l'autonomia dei caratteri.

Io credo che la famosa questione: essere nel teatro l'esigenza

tecnica più sentita che altrove, sia tutta da ricondurre alla maggiore complessità interna della composizione drammatica, alla sua necessaria maturità di pensiero. E chi dice pensiero dice articolazione e cioè tecnica di un discorso. Giacché la tecnica, il cosiddetto mestiere, è uno strumento quanto mai illusorio se considerato fine a se stesso. E poi quale tecnica, se dagli inizi dell'arte drammatica noi assistiamo a un continuo variare di tecniche, tante quanti sono gli artisti maggiori, i capiscuola, coloro che continuano una tradizione rinnovandola dalle fondamenta? Sorge allora il dubbio legittimo che la famosa tecnica altro non sia che l'adeguarsi continuo delle forme e dei contenuti, delle sollecitazioni esterne e di quelle interne. Studiando l'evoluzione della tecnica noi ci accorgiamo come essa vari col variare delle convinzioni religiose, della speculazione filosofica, delle condizioni sociali e produttive, dei nuovi ritrovati meccanici. Ma studiandola ancora più a fondo noi vediamo che la tecnica di un artista obbedisce in realtà soltanto al suo bisogno di espressione. In sostanza si identifica con lo stile. Ed eccoci di nuovo al punto di partenza.

Diamo una breve scorsa al dibattuto problema del prologo, cioè del cosiddetto antefatto: per secoli s'è convenuto di far precedere lo sviluppo vero e proprio dell'azione drammatica dall'ingresso in scena di un personaggio, l'araldo, che esponesse succintamente i precedenti che determinano la situazione drammatica. L'ufficio dell'araldo può essere tenuto dal coro o da una scena introduttiva dell'argomento, prima che si presenti il protagonista, propulsore dell'azione. Ciò per evitare che il racconto dell'antefatto, nel corso del dramma, rallenti la progressione degli eventi, con discorsi informativi, quando dovrebbe scatenarsi il conflitto degli ideali e delle passioni. Schiere di trattatisti, specie durante il rinascimento, hanno codificato questo processo desunto dal teatro antico. E tuttavia in « Edipo re » Sofocle adotta un procedimento esattamente inverso. E' proprio l'antefatto, cioè l'involontaria uccisione del padre da parte di Edipo stesso, a costituire l'asse dell'azione drammatica, che ha inizio a cose già avvenute, allorché Edipo, immediatamente in scena, piange sui lutti del suo popolo, decimato da una misteriosa epidemia. Edipo inizierà egli stesso la ricerca del responsabile dell'ira celeste. E s'accorgerà, inorridito, d'esser lui l'assassino di suo padre. E da se stesso si punirà.

Ecco dunque che Sofocle ha capovolto i termini tradizionali del

racconto drammatico, creando ciò che con termine moderno usiamo chiamare procedimento a inchiesta. Ma sarebbe per lo meno ingenuo pensare che l'antico tragico ha adottato codesto procedimento soltanto per tener desta meccanicamente l'attenzione dello spettatore. Attraverso il mito di Edipo si celebra il momento interiore della religiosità greca: quello in cui l'uomo acquista pian piano coscienza delle proprie responsabilità, da oggetto si fa soggetto di storia, si autogiudica, si autopunisce. Edipo scopre nell'interiorità della coscienza, in interiore homine, direbbe Agostino, la vera sede del dio. Vedete dunque che un problema puramente tecnico di struttura drammatica, è in realtà un problema di stile.

Facciamo un salto di millenni e veniamo a tempi assai più recenti: capita spesso di udire da parte di produttori, di registi e persino di qualche incauto trattatista, condanne più o meno meditate del cosiddetto procedimento a flashback, cioè alla rovescia, a crisi già avvenuta, attraverso il racconto, o i racconti, di uno o più personaggi. Il quale procedimento, a pensarci bene, altro non è che una ennesima variante dell'antico procedimento del poeta greco. Orbene si dà il caso che una delle opere cinematografiche più notevoli di questi ultimi anni, alludo a *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950) di Billy Wilder, non è altro, dopo un prologo fantomatico di poliziotti in motocicletta verso il luogo del delitto, che una lunga narrazione in prima persona. Circostanza particolarmente rilevante: chi racconta è il morto, fantasticamente inquadrato dal basso in alto, attraverso l'acqua della piscina nella quale, colpito a morte, è precipitato.

Naturalmente i piccoli chierici del verismo sono liberi di dissertare sulla inverosimiglianza che un morto faccia un discorso così lungo. Sta di fatto che quella inquadratura di partenza, con quel volto atono, deformato dall'acqua, quella sorta di tumida medusa, cui si può ridurre il volto di un uomo, conferisce a tutto il racconto una straordinaria tonalità funebre, lo immerge in un clima vischioso e vizioso, di solitudine, di decadenza e di follia, mille volte più efficace, ai fini della condanna di un certo ambiente, della schematica e puntuale dimostrazione di un artista non ispirato. La tecnica... verrebbe voglia di sorriderne, come il personaggio pirandelliano di « Così è (se vi pare) », Lamberto Laudisi, ride della verità; naturalmente della illusoria verità esteriore, anagrafica, sulla quale il basso verismo continuava stancamente a costruire i suoi drammi, inutil-

mente tentando di penetrare, con codesta chiave falsa, nel cuore della realtà. Il fatto è che i personaggi dell'arido, intellettualistico, sofistico, relativistico Pirandello continuano ad esistere e a commuovere le platee; mentre la più gran parte di quei personaggi subveristi, con nome, cognome, paternità, professione, stato civile, indirizzo perfettamente in regola, sono spariti nel nulla.

A questo punto credo sia abbastanza chiaro perché ho voluto intitolare questa dissertazione « Introduzione alla drammaturgia »:

primo: perché la parola « sceneggiatura », che dà il titolo ai nostri corsi, sinceramente non mi piace; oltretutto essa rappresenta solo uno stadio, l'ultimo, dell'elaborazione drammatica. E nell'accezione comune si adopera per copione, che è cosa ben diversa dal nostro insegnamento che è di tecnica della composizione drammatica;

secondo: perché, prima ancora di entrare in merito alle cosiddette leggi, o regole, o costanti della tecnica drammatica, a rischio di perdervisi o di restare prigionieri di una precettistica, è necessario riconoscere il terreno su cui si sviluppa l'azione drammatica, così come un buon generale, prima di ingaggiare battaglia, si dà alla ricognizione del terreno su cui svolgerà la sua manovra. E sarà il terreno stesso a suggerirgli quelle varianti estemporanee della tecnica militare, che sorprenderanno l'avversario o ne neutralizzeranno la manovra assicurando la vittoria;

terzo: perché il termine drammaturgia, invalso in Europa con la pubblicazione della « Drammaturgia di Amburgo » di Lessing, è generalmente accettato nel senso di tecnica della composizione. E credo che in un mondo ovunque minacciato dalle regole non soltanto teatrali, sì che riesce sempre più difficile all'uomo d'oggi, aggredito fin nell'intimo dal bombardamento della propaganda, dell'arte di partito, della censura, conservare la propria autenticità, credo che in un mondo come il nostro, dicevo, sia più che mai necessario rifarsi all'insegnamento di Lessing, che smantellò le regole aristoteliche, ed indicò nelle libertà shakespeariane l'esempio del nuovo teatro europeo.

quarto: perché il termine drammaturgia mi sembra il più adatto ad una premessa di ordine generale, non limitata alla peculiarità del linguaggio cinematografico, ma comprendente tutte le forme dello spettacolo, che precedono e seguono il cinema, e cioè il teatro e la televisione, nella ricerca di un denominatore comune, di qualcosa che sia all'origine della necessità di esprimersi attraverso la rappre-

sentazione; di quella legge delle leggi, di quella regola delle regole, che non varia con il variare delle tecniche, dalla quale anzi le tecniche traggono la loro continua capacità di rinnovarsi;

quinto: perché è bene che i giovani si abituino a pensare che il mondo non è nato nel 1895 con la invenzione del « cinématographe » dei fratelli Lumière; né nel 1929 con l'invenzione del parlato; né, come taluni sembrano credere, in questo dopoguerra, allorché, folgorati dallo spettacolo di una immensa tragedia, alcuni vollero rompere i legami con tutto il passato e ricominciare la storia dell'anno zero. In codesta crisi di proporzioni senza precedenti nella storia del mondo, molti si illusero di aver trovato finalmente le formule per uscire definitivamente dall'età del ferro. Generose illusioni alle quali dobbiamo, forse, qualche isolato capolavoro; ma alle quali dobbiamo anche, con l'inevitabile sopraggiungere delle delusioni, quello stato di inerzia, di frustrazione, di malessere, di accettazione delle mediocri leggi del sopravvivere, del benessere e della tranquillità, che sembrano aver conquistato larghi settori del nostro cinematografo. E' incredibile, per aver creduto sul serio che il mondo cominciasse nel 1945, la somma di ingenuità, spacciate con la grinta o il candore dei dilettanti, che teorici improvvisati hanno messo in circolazione negli anni che incominciano dal supposto anno zero. Hanno preso come oro teoretico, come summa delle summe, gli appunti, spesso autobiografici, di alcuni grandi maestri del cinema. Credevano con questo di fare una rivoluzione; in realtà andavano fissando con le spille, con una pazienza da entomologi, organismi acora viventi. Gente che sapeva tutto del cinema, che sapeva citare a memoria anche l'aiuto operatore del più sconosciuto e dimenticato film muto, dissertava di estetica senza aver letto Baumgarten, Kant, Hegel; senza conoscere Vico nemmeno in riassunto; avendo per tutto nutrimento qualche pagina del « Breviario di estetica » di Benedetto Croce, il sunto del « Capitale » di Marx, e l' « Antologia di Spoon River ». E, quel che è peggio, ignorando Manzoni, Goethe, Shakespeare. Era già molto se il mondo della pittura cominciava per loro con Picasso. E spesso con Picasso finiva. Talché veniva da rispondere a codesti giovani e non giovani teoreti con i due aurei versi dell' « Amleto »:

> vi son più cose in cielo e in terra, Orazio,
> che non sogni la tua filosofia.

Credetemi, miei giovani amici; credete a un uomo che per es-

sere arrivato tardi al cinema ha avuto il tempo di accorgersi che il mondo è un tantino più antico. E di farsi la sana convinzione che non si danno vere rivoluzioni al di fuori della cultura. Al contrario, al di fuori della cultura, e della storia, che è tutta in noi, a volte inconscia ma non per questo meno operante, al di fuori della cultura, dicevo, non c'è che l'illusione del progresso. E l'illusione è il cibo avvelenato della reazione.

Annoiatevi, se ne avete la forza, sulle tragedie di Eschilo e sui dialoghi di Platone; sarà un ottimo vaccino per non annoiare il prossimo con storie da quattro soldi, con pensieri che hanno solo la pretesa di essere nuovi; e per non irritarlo con la tetra sicurezza di chi si considera nato con la verità bella e pronta, come Minerva uscì già armata di tutto punto dal cervello di Giove. Ma aveva almeno l'attenuante di essere la figlia di Giove e non dei casuali incontri con un foglio di carta bianca e con una macchina da ripresa.

* * *

Eccoci, dunque, al problema: eliminato il mito della tecnica, come segreto magico dell'arte drammatica, non possiamo per questo dimenticare che la somma di trattati, di regole, di precetti dedicati alla scena, supera di gran lunga la trattatistica di qualsivoglia delle arti sorelle. Ciò si deve non soltanto alla complessità del testo drammatico, ma alla circostanza senza dubbio rilevante che lo spettacolo, a differenza d'altre forme d'espressione, non si rivolge a lettori o spettatori isolati, ma è destinato, fin dalla concezione, a una società ideale, presente e partecipe del rito. Sicché l'autore drammatico dovrà preoccuparsi di quegli accorgimenti che soddisfino le esigenze elementari della psicologia collettiva: chiarezza, semplicità, puntualità delle reazioni emotive; tenendo presente che, a differenza del lettore di un romanzo, il quale ha sempre la possibilità di tornare indietro, se non ha capito e non ricorda qualche cosa, chi assiste a uno spettacolo non gode del beneficio della retroattività; il dramma va avanti lo stesso, anche se lo spettatore perde una battuta, anche se si distrae. Necessità pertanto d'essere chiari, espliciti, anche se si deve drammatizzare l'oscurità o la reticenza. Inoltre, come tutte le forme rituali, il teatro sottintende una liturgia; e tutti sappiamo come sia lenta l'evoluzione delle forme liturgiche, tanto da dare talvolta l'illusione della immobilità, e quindi la possibilità di una codificazione definitiva. C'è infine da considerare che l'epoca della

maggiore fioritura precettistica è quella che corrisponde a una concezione immobilista, o, per dirla con Teilhardt de Chardin, fissista dell'universo; laddove le nuove concezioni storicistiche ed evoluzionistiche, che hanno origine nel secolo XIX, battono in breccia il cristallizzarsi della precettistica, sollecitando, assieme al progressivo affrancarsi dell'individuo e dell'intero corpo sociale, la liberazione da tutti i canoni esterni che inceppano il libero espandersi della fantasia. Un'ultima considerazione, per spiegare la lentezza con cui evolvono le tecniche del teatro, riguarda i costi sempre rilevanti di uno spettacolo; per cui l'impresario preferirà sempre investire il suo denaro in imprese già note e sperimentate, prevedibili e codificabili, anziché avventurarsi su un terreno nuovo, forse fertile, certamente dubbio. Lo vediamo anche ai nostri giorni: per poco che un prototipo abbia avuto successo, dilaga l'invasione delle imitazioni. Questa è la ragione, ha detto qualcuno, per cui il teatro, o il cinema, arrivano sempre in ritardo nell'agone delle idee. Ammesso che ciò sia vero, nonostante le clamorose eccezioni che si potrebbero addurre, confesso che il paragone podistico non mi sembra troppo pertinente. E' come dire che la fanteria arriva sul campo di battaglia prima dell'artiglieria. E con ciò? Forse che la sua presenza nella manovra non è altrettanto necessaria? E' come dire che Dante arriva dopo una avanguardia di stilnovisti e di trattatisti medioevali. Forse che la sua presenza nella storia della letteratura è per questo meno importante?

La verità è che l'autore drammatico non si muove mai da solo, con l'agevolezza di un poeta o di un romanziere. Egli deve trascinare con sé un impresario, una compagnia, un pubblico. Per questo si muove lentamente; ma quando si muove è la società stessa che si muove, che si ridimensiona, che si schiera. A ciascuno i suoi rischi e le sue soddisfazioni.

Tutto ciò, dicevo, per spiegare la cospicua trattatistica che accompagna il difficile cammino dello spettacolo; trattatistica non soltanto tecnica, ma psicologica, sociologica, politica, per le naturali preoccupazioni di tutti i governi nei confronti di un'arte destinata a commuovere collettivamente vasti aggregati umani. Ma per quanto riguarda la precettistica vera e propria, non c'è dubbio che col diciannovesimo secolo, e più ancora con il nostro, i teorici allungano il tiro. Non si preoccupano più delle regole, sommerse dall'ondata romantica, ma di quella regola delle regole, di quella legge delle leggi, che presiede alla concezione stessa dell'arte drammatica. Se mai la pre-

cettistica si fa spicciola, manualistica; non pretende più di dettare le regole ma suggerisce le regolette, le piccole furberie del poeta di palcoscenico; utili a condizione di servirsene con la massima discrezione, e di aver chiara in mente la legge fondamentale dello spettacolo. Secondo il critico francese Ferdinand Brunetière, « La loi du theatre », prefazione ad un almanacco parigino pubblicato nel 1894, consiste nella manifestazione « di una volontà protesa a un fine e cosciente dei mezzi che impiega ». Definizione che ebbe un successo notevole a giudicare dai dibattiti e dalle precisazioni cui diede luogo; ma che ha il suo limite, direi, nella sua ovvietà; cioè a dire: un dramma in tanto si muove, in quanto c'è qualcuno che lo fa muovere. Ma poi, perché questa volontà deve essere necessariamente protesa a un fine e cosciente dei mezzi che impiga? Al contrario, gran parte della produzione drammatica, e della migliore, è la rappresentazione del passaggio dalla coscienza oscura alla coscienza chiara, dall'errore alla verità. Il fatto è che il Brunetière, studioso ed ammiratore di Corneille, nel momento stesso in cui rifiutava le regole assumeva i caratteri corneilliani, volitivi e coscienti, come prototipi di ogni azione drammatica. Non aveva già mostrato, Ibsen, che perno del dramma era in crisi? Questo obiettò l'Archer al Brunetière; il Jones prese dell'uno e dell'altro, soffermandosi su considerazioni periferiche; il Lawson, nel suo « Theory and Technique ol Plywriting », afferma che « carattere essenziale del dramma è il conflitto sociale, in cui la volontà cosciente sia tanto forte da portare il conflitto al punto di crisi ». Definizione che puntualizza il carattere sociale dell'arte dello spettacolo, ma che pecca anch'essa di ovvietà; giacché se è vero che l'arte è universale, essa è naturalmente sociale; ma è anche il massimo dello sforzo individuale. Direi che è proprio il punto privilegiato in cui l'individuo si risolve nell'universale identificandovi. Altrimenti sarebbe impossibile comprendere come la storia di un povero contadino giapponese, nella quale l'autore giapponese ha versato la parte più intima di se stesso, riesca a commuovere spettatori d'ogni parte del mondo. Per questo io rimango sempre un tantino scettico di fronte alle cosiddette poetiche della incomunicabilità. Che essa sia un fatto particolare, e pertanto drammatico, è senza dubbio possibile. Ma nel momento in cui l'autore pretende di elevare l'incomunicabilità ad universale umano, sono costretto a rammentargli che si smentisce da solo; infatti comunicando agli

spettatori di tutto il mondo la incomunicabilità egli afferma la possibilità della comunicazione.

Ma che cosa si comunica, signori miei? Questo è il punto. E perché lo si comunica attraverso la forma drammatica? E perché la forma drammatica presuppone esperienza, equilibrio ed ampiezza di visione? Perché la forma drammatica è quella che ripete più da vicino, con infinite variazioni quanti sono gli artisti che vi si cimentano e le opere da essi prodotte, le fasi alterne e ricorrenti della vicenda umana. Non è vero che l'estetica moderna ha distrutto tutte e tre le unità aristoteliche; una di esse ha resistito, l'unità di azione. Giacché la storia può svolgersi in luoghi e tempi diversi, ma uno è il flusso, uno l'impulso che la guida. E il dramma, qualunque dramma, riproduce sotto simboli diversissimi l'eterna avventura umana: nascita, morte, resurrezione. A questo si ispirano gli antichi misteri, che troviamo sempre, in un modo o nell'altro, legati al teatro. Questo è il contenuto degli antichissimi riti di propiziazione, che nel ricorso delle stagioni, nella vicenda delle messi dal seme, alla pianta che muore, al nuovo seme, celebrano la continuità della vita e l'espandersi di essa, attraverso le mille difficoltà che la insidiano. Non è un caso che il teatro greco abbia origine dal culto di Dioniso, dio della vegetazione; come non è un caso che la commedia italiana del rinascimento e la commedia dell'arte siano legate ai riti e alle beffe del carnevale, ultimo resto dei riti di fecondazione prima della grande fioritura primaverile. Osservate la nascita delle maschere: ormai gli studi più moderni hanno del tutto abbandonato l'ipotesi che la parola maschera derivasse dall'arabo maskarah, cioè burattino, e ne hanno individuato l'origine nel latino masca, che vuol dire larva, spettro, demone. Le maschere sono in origine i demoni sotterranei della violenza e della fecondazione, che accompagnano il carro del re di Carnevale; esorcizzati e trattenuti tutto l'anno nella loro dimore sotterranee, vengono ammessi di nuovo, nei giorni di Carnevale, come sfogo della bestialità, della sensualità, in una parola dell'irrazionale, compresso durante il lavoro di un anno. Ed ecco infatti le tradizioni carnevalesce del rilasciamento dei freni morali, delle beffe, anche delle violenze, che periodicamente costringono le autorità all'intervento. La chiesa medioevale, nel suo sforzo grandioso di non lasciare nulla al di fuori della sua giurisdizione, tentò di incorporare anche il comico, che ostinatamente si teneva al di fuori della casa di Dio; e creò l'episcopello, o vescovo dei matti, che nei giorni

stabiliti presiedeva al rallentamento della moralità nell'interno stesso della chiesa. L'istituzione fu sospesa perché dava luogo ad immaginabili degenerazioni; ma resta a documentare l'insopprimibile realtà di una dialettica tra l'umano e il subumano, tra la coscienza e i suoi demoni. Quanto alle cerimonie di Carnevale è noto che esse cessavano con il processo e la condanna del personaggio di Carnevale, o dei suoi equivalenti, dopodiché esso veniva simbolicamente bruciato o distrutto. E il mondo, come nella commedia, rientrava nell'ordine, essendosi liberato delle proprie scorie. O non vi rientrava, come nella « Mandragola » di Nicolò Machiavelli; ma quel non rientrarvi era una denuncia, un atto morale, che lasciava nell'animo degli spettatori l'acre desiderio di una moralità più rigorosa, di una più ampia libertà spirituale.

Naturalmente, più si sale dalla natura all'uomo, più la triade dialettica della nascita, morte e resurrezione si sublima, in cerca di una libertà sempre più ampia man mano che la coscienza si affranca dagli istinti e dalle passioni. Ma l'iter non cambia, perché è lo stesso iter della storia, alla quale l'uomo appartiene, e che, attraverso la nascita di nuovi valori, i quali si scontrano con i vecchi fino al tragico paragone della guerra, infinitamente ripete l'ansia di libertà e di spiritualità che pervade il mondo. Ecco, nei fatti che ci circondano e ci impegnano anche nostro malgrado, l'origine dell'arte drammatica come celebrazione rituale di un valore supremo, lo spirito, o se più vi piace la libertà, che continuamente si afferma nella storia del mondo, attraverso rischi, lutti, rovine e morte, insomma ciò che gli antichi chiamavano il destino, la oscura necessità superiore alla stessa forza degli dei, e contro la quale il dio interiore che è nell'uomo, veramente fatto a immagine e somiglianza di Dio, non cessa di lottare e di vincere un poco ogni volta, anche se per avventura il dramma finisce con il sacrificio dell'eroe. Ma quale potere ha questa morte di irrobustire lo spirito di chi resta. L'eroe caduto risorge e vive nel cuore e nel pianto degli spettatori, come il seme caduto nel terreno darà un nuovo frutto.

* * *

A volte noi adoperiamo delle parole, consacrate dall'uomo, senza renderci conto esattamente del loro valore. Si dice, nel gergo del nostro lavoro, « raccontare una storia ». Il che vuol dire individuare, in un contesto geografico e cronologico, un personaggio valore, metterlo in rapporto con le forze che tentano di contrastarne l'espansio-

ne, seguirne l'itinerario fino ad una prova suprema, nella quale il rischio è mortale. Trarre le conclusioni di questa avventura. Né più né meno, insomma, di ciò che fa lo storico quando cerca di rintracciare, nell'ampio contesto della vicenda umana, un'idea guida, sia essa la Provvidenza, sia la libertà, sia la dialettica di un rapporto produttivo, e la verifica al lume dei contrasti che ne ostacolano il cammino. Sempre lo storico si troverà di fronte, ad un certo punto, a una prova di forza. Dalla quale l'idea guida può anche uscire temporaneamente vinta, in coloro che in quel momento la incarnano. Ma dalla sconfitta essa rinascerà più forte, più prudente, più agguerrita. Ci accorgeremo anche che il cammino di codesta idea guida, per una fatale legge di accelerazione, aumenta di ritmo man mano che ci si avvicina alla prova suprema; che sempre, prima di affrontare la prova, c'è un istante di sospensione, quasi un ultimo tentativo di evitarla, e nel tempo stesso di raccogliere le forze per affrontarla nelle condizioni migliori; come sempre, nel decorso di una malattia mortale, c'è un attimo di miglioramento prima dell'ultima lotta con la morte. Poi viene il giudizio.

Ed ecco che, seguendo le leggi con cui si articola una parabola storica, noi abbiamo contemporaneamente indicato le leggi della parabola drammatica: che sono le leggi stesse della fisica, per cui una pietra lanciata nello spazio descrive una parabola in cui l'impulso iniziale lotta con la progressiva resistenza dell'aria e con la gravità. Tutto sta a stabilire in che cosa consiste, nella parabola storica, l'impulso iniziale, e in che cosa consiste la gravità. Ma il percorso è quello, la struttura è nella fatalità stessa della condizione umana.

Viste da questo punto di vista, le famose « regole » della drammaturgia tradizionale cessano di essere astratte convenzioni per animarsi di una rigorosa necessità e al tempo stesso di una assoluta disponibilità poetica. E potremo finalmente rispondere alla perplessità di coloro che, pur comprendendo le ragioni dell'estetica, che cerca le regole dei drammi stessi, non cessano di chiedersi, come lo Scherer nel suo saggio: « La drammaturgie classique en France »: sta bene questo disprezzo delle regole; ma come mai i drammaturghi del gran secolo raggiungono la loro grandezza proprio con il rispetto delle regole? La verità è che il gran secolo aveva dietro di sé l'esperienza ancora recente di conflitti ideologici e religiosi, di guerre civili, di contrasti violenti appena formalmente composti dalla lungimirante politica di Enrico IV; prima di Corneille c'è Descartes, e

accanto a Racine c'è Pascal. C'è Molière, ma prima c'è stato Montaigne; e assieme a loro c'è il primo grande critico francese, Boileau, che intuì il rapporto fondamentale tra vero e verosimile in arte, codificandolo con i versi famosi:

le vrai peut quelques fois n'être pas vraisemblable.

Niente di più naturale che, chinandosi ad osservare codesti aspri conflitti e i modi secondo cui si determinavano, i grandi del gran secolo vi abbiano intuito il fondamento di quelle regole della drammaturgia, non accettandole passivamente ma rivivendole attraverso l'esperienza di un'epoca storica tra le più feconde dell'umanità.

Abbiamo parlato, pur senza nominarli direttamente, dei momenti fondamentali della costruzione drammatica: la proposizione, cioè l'esposizione delle circostanze di luogo e di tempo, in cui la situazione drammatica si profila; lo svolgimento, cioè la serie progressiva delle complicazioni, in cui il personaggio guida si trova coinvolto a causa delle resistenze che incontra; la scena madre, quella sorta di ristagno meditativo prima che l'azione precipiti, e nella quale tutti i personaggi, o i principali tra loro, espongono la sostanza ultima delle loro opposte ragioni; l'acme drammatico, cioè la prova di forza; la catarsi, cioè la liberazione, la purificazione dello spettatore attraverso il giudizio di valore che egli ricava dagli avvenimenti. E tutto ciò, come ho cercato di esporre, puntando l'attenzione sulla meccanica della storia; che è una meccanica per modo di dire, giacché il suo motore primo è della stessa natura spirituale della creazione.

E che cos'altro è la sospensione, questo misterioso ingrediente che tutti i registi ed i produttori invocano, che dovrebbe costituire il segreto dell'attenzione, se non il rischio immanente e reale della morte e della disfatta, nell'azione del protagonista? Griffith ha inventato il finale a sospensione? Per favore... Il cosiddetto finale alla Griffith l'aveva inventato alcuni anni prima l'autore del Genesi, allorché narra della prova cui il Signore volle mettere Abramo ordinandogli di uccidere il suo unico figlio. E Abramo obbedisce, e l'autore ha tutto il tempo di diffondersi nei particolari del viaggio, perché ormai la corda è tesa e il lettore si chiede: che farà il Signore, interverrà o non interverrà? E il viaggio continua, finché Abramo stende la mano, (notate la rallentata minuzie delle azioni) e prende il coltello per scannare suo figlio. « Ma l'angelo del Signore gli gridò dal cielo: "Abramo! Abramo!" Ed egli rispose: "Eccomi!"

Ancora una sospensione. Allora l'angelo disse: "Non mettere la mano addosso a tuo figlio e non gli fare alcun male" ».

O forse la sospensione l'ha inventata Eva, quando trasgredì all'ordine di Dio di non mangiare il frutto dell'albero della conoscenza del bene e del male, *pena la morte*. Eccola, fin dalle origini, l'immanenza della morte come realtà del rischio. Ed Eva incontra il serpente il quale le chiede: « Ma è proprio vero che Iddio vi ha detto di non mangiare del frutto di tutti gli alberi del giardino? » Ed Eva precisa che non di tutti gli alberi ma solo di quello che è nel mezzo del giardino, Iddio ha proibito di mangiare il frutto. Anche di toccarlo, ha proibito, *pena la morte*. Di nuovo il rischio è ribadito, stavolta per bocca di Eva, onde stabilire senza possibilità di dubbio che lei sapeva, che era cosciente. « No, voi non morrete », dice il serpente, di nuovo ripetendo, per negazione, la realtà del rischio. E intanto l'albero è lì; la donna ha osservato che il frutto dell'albero è buono a mangiarsi; il rapporto tra bene e male è teso e si può indugiare; il frutto è anche piacevole all'occhio; è anche desiderabile per avere la conoscenza del bene e del male. Sentite come progredisce la maturazione dei sentimenti. « Colse quindi del frutto » (un'ultima azione sospensiva) « e ne mangiò », (l'azione precipita) « ne dette anche a suo marito che ne mangiò con lei ».

Ed ecco il giudizio della coscienza: « Si aprirono allora gli occhi di tutti e due e s'avvidero che erano nudi ».

* * *

Ora io non vorrei ripetere a chi si occupa del nostro lavoro l'esortazione del Foscolo alle storie; sebbene sia fortemente tentato di farlo per certe ingenuità che sento ripetere anche da taluni che, per la loro fede storicistica, avrebbero il dovere di pesare le parole con maggiore attenzione. Oggi si vive nell'ossessione della cronaca. Si coltiva di nuovo l'illusione, con candore o burbanza a seconda dei temperamenti, che basti puntare la macchina da presa su una cosa vera, per avere un risultato artisticamente vero. Si è arrivati a suggerire (con grazia indubbia ma con dubbia filosofia) poetiche superveristiche, come la « poetica del pedinamento ». Il regista, con una macchina da presa nascosta da qualche parte, dovrebbe seguire qualcuno e riprendere il filo ininterrotto delle sue azioni. Tutto ciò può essere utile ai fini ginnastici. Ma la drammaturgia è l'intuizione di un rapporto tra l'uomo e il mondo. Qualcosa che precede il fatto tecnico della ripresa. Lo precede talmente che il regista, anche ammesso che sia

un pedinatore, o un « voyeur » come altri si esprime, punterà la macchina a una deliberata distanza, con una deliberata angolazione. E cos'è a suggerirgli la posizione della macchina se non l'intuizione, sia pure oscura e confusa di una verità, un giudizio di valore? Mandate due fotoreporter o due cronisti al seguito di un medesimo avvenimento: e vi accorgerete che persino i documenti fotografici, o i documenti di cronaca, sono diversi da cronista a cronista. Perché istintivamente ciascuno dei due cronisti ha cercato, sia pure frettolosamente e inconsapevolmente di inquadrare l'avvenimento nella propria visione del mondo. Se dunque una istantanea o una notizia di dieci righe sono già il risultato di una scelta, perché non dovrebbe esserlo una storia?

A meno che tutto codesto parlare di cronaca, giacché l'errore contiene sempre un grano di verità, non voglia significare uno stimolo all'obbiettività: che è una delle fondamentali regole della storia. E allora il discorso si sposta su un piano molto più ampio, che investe la moralità stessa del nostro mestiere. Che cosa significa per un artista essere obiettivo? Significa diffidare del moralismo, che è una maschera della nostra egoistica volontà di ridurre gli altri alla nostra misura, un alibi della prepotenza. Vuol dire saper distinguere una ispirazione autentica, che è un puro fatto conoscitivo, dalle applicazioni a freddo di una verità astratta e preconcetta, o dalle piccole furberie della diplomazia quotidiana; vuol dire anche, se la conoscenza intuitiva o storica si trova a contraddire i dati di una qualsiasi ideologia, avere il coraggio di ascoltare la propria voce interiore, contro tutte le sollecitazioni, anche le più insinuanti, le più apparentemente persuasive. Perché badate: il giudizio della storia è severo con chi dice: io non sapevo, io non credevo mai... Ma è spietato con chi per calcolo, per patriottismo di parte, per falsa obbedienza e inutile spirito di sacrificio, sapeva e non ha parlato.

Oggi, come mai prima d'ora, noi abbiamo bisogno di artisti maturi e coscienti della loro arte; e di voci sincere e coraggiose che incomincino, per avere il diritto di dir male della censura, a spazzar via le loro censure interne. E' un lavoro difficile per voi giovani, perché non avete alleati: tra una destra che non è più capace non solo di produrre cultura ma nemmeno, ciò che è suo compito storico, di conservarla; e una sinistra che ha steso sui suoi ideali umani una pesante coltre machiavellica e si democratizza per decreto luogotenenziale, voi siete soli. Fate di questa difficoltà un privilegio;

tenetevi ben saldi alla vostra coscienza e abbiate fiducia nella libertà. Forse lì per lì vi sembrerà d'essere allo scoperto, esposti ad un vento aspro e pungente; cercate di resistere. Pian piano avrete la corroborante sensazione d'essere parte viva ed attiva nel flusso inarrestabile della vicenda umana. Perché la libertà è l'anima della storia, e pertanto, se questa introduzione alla drammaturgia ha un minimo di attendibilità, la ragione prima del nostro impegno e del nostro lavoro (1).

(1) Testo della prolusione tenuta dal prof. Giorgio Prosperi il 18 dicembre 1961, in apertura dell'Anno Accademico del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Ricerca di un linguaggio televisivo

di RENATO MAY

II.

Estensione del linguaggio delle immagini

E' stato notato come il periodo più fecondo della saggistica cinematografica sia relativo all'epoca del film muto. Dopo il sonoro (e poi — malgrado il colore e le nuove tecniche —) i problemi del linguaggio filmico sembrano, nel pensiero degli studiosi, come dei critici, perdere vigore o allontanarsi in una prospettiva che appartenga sempre più al passato. Così il sonoro, limitando apparentemente la libertà del taglio, e più il colore o le nuove tecniche, sembrano contraddire ai principi fondamentali del linguaggio cinematografico.

E' sostanzialmente vero che i progressi della fotografia ed un'aumentata sensibilità dello spettatore rendono oggi dubbia la credibilità di un primo piano cinematografico inserito in una scena che — per essere stata ripresa in altro luogo o in altro momento — ha un diverso valore fotografico. Ma questa osservazione non annulla l'intera problematica del primo piano: al massimo essa supera certe applicazioni empiriche che a suo tempo, conseguendo dalla teoria del Balázs, erano state confuse con la teoria stessa.

Lo stesso — per passare ad un altro estremo — può dirsi delle panoramiche che il formato « cinemascope », per il maggior angolo abbracciato, renderebbe superflue se non impossibili. Nei confronti del sonoro (il fatto di gran lunga più importante nello sviluppo storico del linguaggio cinematografico), malgrado il richiamo costituito dal famoso « manifesto dell'asincronismo », era fin troppo facile, nei primi tempi della sua applicazione, evadere dai problemi dell'immagine per la via più comoda dell'espressione parlata, cioè « detta ».

Ma nel nuovo rapporto immagine-suoni il cinema rimane sostanzialmente cinema o — in altre parole — è la scelta delle immagini che nel racconto filmico determina la scelta dei suoni, e non viceversa. Così a ragione René Clair poteva sostenere il brillante esem-

pio del cieco a teatro e del sordo al cinematografo, a cui le rispettive limitazioni non impediscono di godere dello spettacolo se questo si svolge entro i confini del proprio linguaggio specifico.

Una teoria del suono cinematografico, o del colore, o delle nuove tecniche non è, né può essere, una « nuova » teoria del film. Di qui la confusione di quei teorici o di quei critici che dichiarano superati gli specifici, restando al tempo stesso nella impossibilità di trovare qualche cosa che li sostituisca, e che non sia una generica o pleonastica affermazione dei diritti dell'arte o della « artisticità » delle opere d'arte, o ripiegando — infine — sulla comoda ma insoddisfacente considerazione degli specifici come « tendenza ».

Ma ritengo che a questo punto sia ormai chiaro che un linguaggio « per immagini » si identifica con un modo di essere del discorrere, e che quindi ad esso è impossibile negare non l'eventualità di un'originalità espressiva in senso estetico, ma una sua stessa originalità intrinseca strettamente connessa alla sua stessa formazione strutturale.

Un primo confronto con la TV

Non a caso, tuttavia, pur riferendomi spesso alle più note teorie cinematografiche, ho parlato più genericamente di « linguaggio per immagini » piuttosto che di linguaggio filmico. I nuovi interrogativi che oggi si pongono riguardano ora un confronto tra cinema e televisione, cioè tra due diversi modi del discorrere per immagini.

Ma si tratta in realtà di due modi distinti, oppure al contrario essendo ad essi comune una stessa base: l'immagine, si tratta dello stesso linguaggio? Perché se le precedenti considerazioni dimostrano l'assurdità di due posizioni estreme: quella che svalutando il mezzo si attiene esclusivamente ai contenuti (« la validità del film o della trasmissione TV, essendo l'immagine meramente una tecnica, è relativa soltanto alla validità di ciò che il film racconta, o alla validità del programma TV »), o quella che sopravalutando il mezzo cerca un'assoluzione critica nella vitalità intrinseca dello strumento (« tutto quanto è registrato da una macchina da presa è cinema, e tutto quanto è trasmesso da una telecamera è televisione »); è fin troppo chiaro che occorre trovare al problema una soluzione che sia meno semplicistica, e che pertanto spieghi soddisfacentemente il maggior numero possibile di fenomeni.

Le ricerche e le affermazioni degli studiosi a questo proposito

possono essere divise nettamente in due categorie: quelle teorie che tendono a dimostrare ed a concludere che cinema e televisione sono in ultima analisi la stessa cosa, e quelle che tendono a dimostrare che cinema e televisione sono due fenomeni nettamente distinti o addirittura opposti, tra cui risulta impossibile ogni tentativo di passaggio o di scambio di esperienze.

La prima di queste due correnti trova i suoi profeti, in particolare, nella sfera degli uomini di cinema — per così dire — avveniristi. E la conclusione più autorevole, e sotto certi aspetti più moderata, è quella di René Clair che afferma che « la televisione è il cinema di domani ».

E' noto intanto, come abbiamo più volte ricordato, che il passo più decisivo è stato compiuto a suo tempo dalla saggistica cinematografica con la scoperta degli specifici: inquadratura e montaggio. Qualunque ricerca per l'affermazione della televisione come linguaggio originale, dovrebbe analogamente partire dall'individuazione di specifici televisivi « diversi da quelli del film ». Ma per quanto si possa esperimentare ed argomentare in questo campo, non si riesce a trovare oggettivamente per le immagini televisive altri specifici che non siano quelli del film: l'inquadratura ed il montaggio. Avendo dunque in comune gli specifici, cinema e televisione come linguaggio si identificano.

A riprova di questo, Clair afferma di non aver mai visto sul teleschermo qualche cosa che non si sarebbe potuto proiettare su di uno schermo cinematografico, e viceversa al cinema qualche cosa che non sarebbe stato possibile vedere in televisione. Ammessa la identità della materia prima: l'immagine, e del linguaggio (a causa dell'identità degli specifici) le differenze tra i due mezzi risulterebbero relative soltanto alla diversità delle tecniche: differenze di grandezza (eventuale differenza del formato), differenza dei processi strumentali (sintesi ottica del movimento, nel cinema — sintesi elettronica nella televisione; limitazioni tecniche nel racconto — inevitabilmente legato in televisione al fluire oggettivo del tempo — nella luce, nei movimenti, nel dettaglio ecc. in quelli, cioè, che ho chiamato « fattori secondari » dell'immagine).

La ricerca degli specifici televisivi

Si può certamente muovere a questa ipotesi un'obiezione rilevante: tecniche diverse non possono condurre ad un risultato unico,

o identico e comune. Ma a chi consideri un problema da un punto di vista esclusivamente tecnico non è chiara, per ciò solo, la possibilità di variazioni sostanziali nei risultati, dovuta a differenze che la tecnica non può convenientemente apprezzare, o può agevolmente superare.

Si pensi così — per analogia — al problema del colore. Un certo colore è tecnicamente valutabile (lo si può anche misurare rigorosamente) in termine di frequenza (numero delle vibrazioni a secondo), o di tono, o di saturazione. Una rigorosa misurazione cromatica dei punti relativi a due diversi soggetti, nelle stesse condizioni di luce, ce ne può dimostrare l'identità. Vi sono tuttavia certi elementi di valutazione, relativi all'occhio umano, che nessuno strumento può differenziare: ad esempio la sensazione di opacità o di trasparenza del colore, pur sempre osservato per riflessione.

Per fare un esempio concreto, immaginiamo due quadri in cui i rispettivi punti cromatici corrispondono esattamente, per valore, tono, saturazione ecc. ecc. Gli strumenti ci possono facilmente dimostrare che i due quadri sono identici, ma l'occhio ci avverte che l'uno è dipinto ad olio e l'altro a tempera (solo un'analisi chimica, infatti, potrebbe stabilire strumentalmente una tale differenza).

Su questo specifico argomento, al I Congresso Internazionale del Colore in Barcellona (1959) il noto direttore della fotografia Christian Matras sosteneva che i differenti sistemi di cinematografia a colori dovevano essere considerati del tutto equivalenti, agli effetti delle sensazioni cromatiche risultanti, e che se esistevano delle differenze toccava appunto ai tecnici eliminarle. Ho sostenuto a mia volta — in contraddittorio — che i vari sistemi di riproduzione del colore sono invece da considerare come altrettante diverse tavolozze, e che due colori sul film — che gli strumenti di misurazione possono indicare come identici — sono visti necessariamente dall'occhio con sensazioni distinte, se ottenuti con tecniche diverse. Nella mozione finale del citato Congresso veniva quindi accolta ed inclusa la mia proposta di attribuire al realizzatore, nella produzione del film a colori, la scelta del sistema da adottare.

Allo stesso modo per quanto sia possibile mediante una certa tecnica « imitare » un'altra tecnica, in qualunque altro campo le tecniche non sono mai sostituibili le une alle altre. Anche nella scienza delle costruzioni è possibile con appropriati intonaci e colo-

razioni, simulare la pietra in un edificio costruito in cemento armato, ma questo non autorizza a pensare che la funzione del cemento in architettura sia quella di imitare la pietra piuttosto che quella di risolvere problemi di statica e di distribuzione diversi, in strutture diverse.

Naturalmente pietra e cemento appartengono insieme all'architettura, così come la tempera e l'olio appartengono alla pittura, e come — infine — cinema e televisione appartengono al discorrere per immagini. Ma questa conclusione analoga costituisce già un punto di arrivo.

Comunque, mentre da un lato queste considerazioni portano coloro che si occupano attivamente di televisione ad imitare sempre più i modi del discorso cinematografico ed a tentare di superare con la tecnica tutte le possibili limitazioni naturali del mezzo (si può citare, parafrasandolo in senso estensivo, un famoso slogan della televisione americana: « non pagate per vedere del brutto cinema: ve lo mandiamo in casa noi, gratuitamente »), invitano dall'altro lato gli uomini di cinema — per la difesa dello spettacolo cinematografico contro l'assalto commerciale della televisione — a gettarsi decisamente sulle tecniche che è più difficile — se non impossibile — imitare (esempio: il cinemascope, il film di massa ecc. ecc.).

La differenza tra cinema e televisione consisterebbe dunque nell'impiego di due tecniche distinte per uno stesso fine, col risultato di una somiglianza che tenderebbe sempre più ad accentuarsi in rapporto al progredire naturale dei mezzi tecnici. La conclusione non sarebbe quindi molto lontana dalla citata previsione di Clair, poiché è chiaro che esistono dei limiti pratici al progresso della tecnica — o per meglio dire di ciascuna particolare tecnica — mentre l'estensione del fenomeno televisivo appare incomparabilmente superiore e ricca di maggiori possibilità avvenire, nei confronti del cinema.

La tesi ha infine il pregio di aprire nuove prospettive nella problematica del film, altrimenti prigioniero, oggi, della sua stessa tecnica, mentre l'unica caratteristica dissimile nelle due forme rimarrebbe in pratica la seguente: « il cinema è il discorso per immagini rivolte ad un pubblico, in una sala opportunamente attrezzata (grande schermo); la televisione è il discorso per immagini rivolto singolarmente agli spettatori da un piccolo schermo ».

La ricerca sul piano tecnico

Non si può non riconoscere che l'analisi di questa posizione e le conclusioni che ne conseguono non siano sotto vari punti di vista abbastanza soddisfacenti. Esse confinano la ricerca nel settore della tecnica, che in sostanza è sempre il meno impegnato; si tratta inoltre di muovere la ricerca stessa su di un piano concreto dove la verità e l'errore non sono opinabili, ma derivano da indagini oggettive, elaborate razionalmente.

L'ipotesi soddisfa ancora la naturale pigrizia della fantasia umana che tende a risolvere in forme conosciute l'impiego di mezzi e tecniche nuove (le prime automobili che avevano la forma di carrozze senza cavalli ecc. ecc.). Ed infine essa non manca di certa suggestività; non diversa tuttavia da quella che faceva considerare il cinema ai suoi primi passi come una sorta di « teatro ottico » avente possibilità tecniche enormemente superiori a quelle del teatro tradizionale (maggior numero possibile di spettatori, più ricco repertorio scenografico, maggiore agilità di racconto ecc. ecc. Nel caso della TV la « cupola cosmica » che moltiplica in modo inverosimile il numero degli spettatori cinematografici).

Resta ancora da spiegare « perché » si verifichi un'alterazione di rapporti e di valori dell'immagine filmica quando la si trasmetta per televisione. Ma la risposta è abbastanza semplice e convincente: un film visto attraverso un processo elettronico di trasmissione di immagini fotografiche è come la realtà vista non più liberamente, ma attraverso un paio di occhiali colorati: si tratta di due tecniche sovrapposte e che quindi si sottraggono vicendevolmente, con l'inevitabile conseguenza di una variazione di valori.

Così — per concludere — lo sforzo dei tecnici, dei realizzatori, degli artisti, dovrebbe essere inteso ad eliminare progressivamente ogni differenza tra schermo e teleschermo, fino a sopprimerle del tutto.

Inconciliabilità del cinema con la TV

A queste teorie si contrappongono le teorie opposte di coloro che affermano l'inconciliabilità del cinema con la televisione. In questa materia non ci può soccorrere il pensiero di una seria indagine perché — come più volte è stato rilevato — la saggistica televisiva è quanto mai scarsa ed incerta. Esistono tuttavia certe condizioni og-

gettive dello spettacolo televisivo derivate dall'accumularsi delle esperienze, che danno se non altro atto di certe realtà, ed esistono anche —sia pure in forma embrionale — dei tentativi compiuti per ricavare, da tali condizioni sperimentali, conseguenze più generali, e pertanto valide sul piano della teoria.

Anzitutto — si dice — non bisogna dimenticare che il periodo del cinema muto (e dei grandi teorici del film) non rappresenta che un episodio nella storia dell'evoluzione del mezzo; il film da oltre trent'anni è « sonoro »: bisognerebbe quindi abbandonare ogni teorica dell'immagine che non tenga conto del mondo dei suoni che oggi è parte integrante e necessaria dell'espressione filmica.

Ma se si vedono i fatti filmici sotto questa prospettiva, salta immediatamente agli occhi una differenza « storica » tra cinema e televisione che nascono — per così dire — con due peccati originali diversi. Cioè mentre il cinema sonoro nasce integrando le immagini col suono (la conquista del mondo dei suoni è quindi « successiva » a quella del mondo delle immagini) la televisione nasce integrando con le immagini un mondo sonoro: il preesistente spettacolo radiofonico: (la conquista del mondo delle immagini è quindi « successiva » a quella del mondo dei suoni).

Il fatto non è irrilevante perché il risultato finale di questi due distinti ed opposti processi è solo apparentemente analogo (espressione audio-visiva): in sostanza la diversa origine dei due processi stessi porta necessariamente a modi espressivi diversi.

La più evidente di queste diversità è di natura ritmica: nel cinema il ritmo dei suoni è condizionato dalle immagini (e quindi dal ritmo del montaggio ottico), in televisione è, all'opposto, il ritmo delle immagini che viene condizionato dalle esigenze del suono.

Così era giusto che nel manifesto dell'asincronismo sonoro cinematografico (Pudovchin, Eisenstein, Aleksandrov ecc. ecc., 1929) si tentasse di ridurre i fenomeni del suono alla fondamentale problematica degli specifici filmici, e che in particolare si mettesse l'accento sulla necessità — prima ancora che sulla possibilità tecnica — di conservare per il realizzatore cinematografico la libertà del « taglio ».

Conservare la libertà del taglio voleva dire certamente « montare » anche il mondo dei suoni, ma soprattutto voleva dire non rinunciare a quella fondamentale idealità di tempo e di spazio che immediatamente consegue dal montaggio impiegato come specifico filmico.

Immaginiamo un esempio-limite. Il film ci mostra — in una scena, e per necessità di racconto — un conferenziere. Se è importante quello che dice il tale personaggio (il fluire delle sue parole) potrà sembrare vano moltiplicare nel montaggio cinematografico le inquadrature di volti di ascoltatori: non è certo questo particolare modo di frammentare la scena un elemento che possa in qualche maniera modificare il continuo e monotono fluire del tempo « reale » collegato alla parola dell'oratore.

Ma questo limite alla espressione cinematografica — anche in questo caso che si può considerare come eccezionale — non è che apparente. In realtà lo stesso testo del discorso del nostro personaggio sarà stato preventivamente « montato », e montato in funzione delle prevedibili immagini che lo sosterranno. Così il tempo cinematografico in questa scena, solo apparentemente sembrerà coincidere col tempo reale ed oggettivo: in realtà il montaggio — diciamo pure « audio-visivo » — avrà creato un tempo psicologico, con cadenze (proprio per virtù di montaggio) del tutto ideali.

Le convenzioni del tempo

Al contrario risulta impossibile in televisione (per la diversità di quello che scherzosamente ho chiamato « peccato originale ») ogni alterazione del tempo oggettivo. Consideriamo anche questa volta, superando i facili trucchi della diversione nel racconto televisivo (che danno la possibilità pratica agli attori di cambiare vestito, parrucca, invecchiare ecc. ecc.), un altro caso limite: la trasmissione di materiale filmato, dove il coordinamento dei momenti narrativi è stato eseguito seguendo i metodi consueti del linguaggio cinematografico (realizzando quindi, in un preventivo montaggio, l'idealità del tempo e dello spazio).

Il materiale trasmesso è evidentemente e comunque « dentro », e non « fuori » della trasmissione: il suo « tempo » si condiziona quindi automaticamente al tempo della trasmissione stessa. Per quanto la distinzione possa apparire sottile e risolta in un giuoco di parole più o meno suggestivo, il teleschermo non riesce né riuscirà mai a « presentare » semplicemente del materiale filmato, senza condizionarlo al tempo della trasmissione, cioè senza « raccontarlo » in un modo del tutto particolare e del tutto nuovo. Il motivo che altera i valori cinematografici, nella trasmissione televisiva non è dunque

tecnico (o soltanto tecnico) ma dipendente dalla stessa natura del mezzo, perché legato al tempo di trasmissione.

Ho detto che la distinzione può sembrare sottile perché si può ritenere che non vi sia differenza tra tempo di proiezione cinematografica e tempo di trasmissione televisiva. Ma questa differenza esiste, ed è vistosamente evidente: lo spettatore cinematografico attraverso lo schermo « evade » dal tempo reale (ciò che permette appunto nella narrazione filmica l'idealità del tempo e dello spazio); il telespettatore invece non è consentito questa evasione perché tempo reale e tempo di trasmissione sono sempre inevitabilmente coincidenti.

Ma si può ancora obbiettare che il tempo cinematografico nasce da una convenzione, e che anche la TV può (anzi: deve) formarsi le sue convenzioni, e che pertanto nulla impedisce che essa erediti alcune convenzioni tra quelle che fino ad oggi sono state considerate tipiche del linguaggio cinematografico, e che più estensivamente potrebbero ormai riferirsi al linguaggio per immagini.

Il problema è tuttavia quello di decidere se sul piano di un certo linguaggio (o meglio: parliamo ancora soltanto di una certa tecnica) certe convenzioni siano accettabili o no. Nella tecnica dello spettacolo teatrale una parrucca è accettata convenzionalmente dallo spettatore, così come questi accetta che una ruga sul volto di un attore sul palcoscenico sia soltanto un segno disegnato. Lo spettatore per credere alla favola teatrale non ha bisogno di ritenere « vere » parrucche e rughe disegnate. Nell'espressione cinematografica queste convenzioni sono invece del tutto inaccettabili.

Direi che una incompatibilità della stessa natura, anche se più sottile e meno evidente, esiste tra tempo cinematografico e tempo televisivo: come la ruga disegnata, vera a teatro, diviene falsa al cinematografo, così il tempo cinematografico, vero sullo schermo, diviene falso sul teleschermo.

Ci si potrà chiedere perché questo avvenga, ma la risposta non è difficile: il fenomeno dipende proprio dalla necessità del tempo cinematografico di condizionarsi al tempo di trasmissione, a cui va contrapposta l'impossibilità di una reversibilità del processo.

E' facile ora passare dalle considerazioni relative al tempo, alle considerazioni relative allo spazio. Anche da questo punto di vista la televisione si differenzia nettamente dal cinema mediante una libertà — questa volta — rispetto allo spazio oggettivo, ben più estesa

e più ampia di quanto non sia consentito alla rappresentazione filmica.

Gli specifici psicologici

Infine non è del tutto esatto sostenere che gli specifici del linguaggio televisivo siano gli stessi specifici relativi al linguaggio cinematografico. L'immagine televisiva trae infatti la sua suggestività da fattori del tutto estranei all'esperienza filmica, e fondamentalmente (R. Bretz) dalla « immediatezza », cioè dalla sensazione che quanto si vede sul teleschermo accade realmente in quelche posto; dalla « spontaneità », cioè dalla sensazione che quanto si vede non sia mai accaduto prima — almeno nella precisa forma in cui lo si vede accadere —; dalla « attualità » cioè dalla sensazione che quanto si vede è effettivamente vero.

E' chiaro che in questa teorica il problema degli specifici è spostato dalla considerazione oggettiva dei modi di espressione del linguaggio, alla valutazione psicologica — e quindi soggettiva — della materia che il linguaggio stesso porta alla coscienza dello spettatore. Voglio dire che questi « specifici » sarebbero del tutto indipendenti dalla materia trattata (non si fanno distinzioni di contenuto), dal modo di trattarla (non si attribuisce nessun valore all'inquadratura ed al montaggio), ed infine dalla tecnica (sarebbe indifferente ed accettabile anche il ricorso alla registrazione, alla sola condizione « che lo spettatore non se ne accorga »).

Così — almeno in quest'ultima parte — questa teoria supererebbe i limiti di un primo orientamento che affidava l'originalità della trasmissione televisiva al cosidetto « vero dal vero », mentre diviene invece importante un malizioso e convenzionale repertorio che sembra costantemente ammiccare dal teleschermo allo spettatore. Mi riferisco ai microfoni in campo, alla sciattezza del linguaggio parlato (« papere » comprese), alla noncuranza ostentata verso i più rigorosi canoni della grammatica delle immagini in movimento.

« Vedete — sembra dire costantemente il teleschermo — l'ansia di procurarvi la sensazione del vero dal vero non ci permette di andare troppo oltre i limiti della più semplice tecnica di trasmissione (almeno di questa non se ne può proprio fare a meno). La tecnica dello spettacolo è scadente, ma proprio questo dimostra che ciò che vi mostriamo sta realmente accadendo senza possibilità di controllo da parte nostra. Ed è più importante per noi darvi un posto privile-

giato di spettatore di fronte ad una cosa che realmente accade, che annullare o ignorare la vostra individualità di spettatori immettendovi nell'illusione stessa della favola come fa il cinema ».

In sostanza le conclusioni a cui si perviene seguendo questa diversa strada, sebbene per molti versi affascinanti, non sono in realtà molto incoraggianti da un punto di vista teorico. Perché la conseguenza di un simile modo di pensare si risolve in una televisione « tecnico-burocratica » in cui tra chi si occupa dei programmi e chi si occupa della trasmissione, come fra i realizzatori ed i tecnici, si accetta (o si impone) una pericolosa indipendenza di lavoro.

Quanto al risultato finale, il valore della trasmissione — così ridotta ad una pura tecnica del comunicare — è sempre preesistente (se c'è) alla trasmissione stessa: Shakespeare o Ibsen sono validi, Mario Bianchi o John Smith non lo sono, o lo sono certemente di meno.

La TV e l'uomo

Il ragionamento può essere portato a conseguenze più estreme — anche se più elementari — e si potrà affermare lo stesso interesse del volto dell'uomo in televisione, come indipendente dal mezzo (di qui la caccia a tipi curiosi e caratteristici — ad esempio nei programmi di « telequiz » con la partecipazione del pubblico. Si pensi alla speculazione di « Lascia o raddoppia? » che ha vissuto in Italia per qualche anno sui casi patetici del pastorello o del muratore indigente, o sulle stranezze involute e spesso di gusto discutibile e tutt'altro che eccezionale di un Marianini).

Secondo Angelo D'Alessandro — uno dei più seri studiosi italiani — la televisione sarebbe « l'arte dell'espressione mimica »; una definizione ritenuta da molti suggestiva, da altri rivoluzionaria. La si può agevolmente condividere se la si riferisce al fatto che la televisione alimenta l'interesse dei suoi programmi mettendo costantemente a fuoco il comportamento umano dei suoi soggetti. Mai forse nessun altro mezzo espressivo (nemmeno il teatro, nemmeno lo stesso cinema) aveva avuto la possibilità di andare così vicino all'uomo, fino a tradurre questa « possibilità » in « necessità ».

Ma, a riflettere più profondamente, anche in questa definizione permane il concetto di qualche cosa che preesiste al mezzo. Né vale tentare di perfezionare la formula aggiungendo il solito comodo aggettivo: « espressione immediata », perché l'espressione è legata al

volto ed il volto viene prescelto dalla TV proprio in quanto preesiste alla propria espressione.

L'argomentazione potrà apparire futile ma in fondo essa dimostra la soggezione di una simile teorica (almeno fino a quando si trovi qualche cosa di meno impreciso) alle concezioni comuni della TV come pura tecnica del comunicare.

E quale sarebbe — concludendo — la differenza tra il cinema e la televisione? Una differenza tecnica, naturalmente (e conseguentemente il rifiuto programmatico della tecnica cinematografica). Una differenza psicologica (le diverse condizioni della visione da parte dello spettatore cinematografico e del telespettatore). Una differenza sostanziale, infine, d'ordine critico, che pur considerando la possibile validità delle opere cinematografiche, negherebbe alla televisione la possibilità di valori autonomi e non « preesistenti » alla trasmissione.

Una conclusione che non conclude

Io credo che — a questo punto — mettendo insieme tutte le parziali verità, e tutte le parziali falsità sostenute dalla saggistica sulla televisione, non sia veramente possibile raggiungere un livello di maggiore confusione.

La TV è il cinema (ma non è il cinema). Essa è una tecnica di comunicazione, e questo è essenziale (ma anche del tutto trascurabile). La TV ha i suoi specifici che sono diversi da quelli del cinema (oppure, a piacere, non ha specifici o — infine — se ne ha si tratta degli stessi specifici del cinematografo). La TV è « vero dal vero » (ma il valore della trasmissione preesiste rispetto alla trasmissione stessa) ecc. ecc.

E' vero che tali contraddizioni non sono sostenute insieme sotto il pretesto di una stessa teorica, ma le buone come le cattive ragioni non stanno mai tutte da una sola parte, e questo rende difficile la formulazione di un'ipotesi che comprenda tutte le buone ragioni, escludendo tutte le cattive.

Con non minore difficoltà, in mancanza di una seria base teorica, le varie TV nei vari paesi hanno invano tentato la ricerca di un originale linguaggio televisivo. Così dall'affermazione della tecnica (tutto è televisione se trasmesso con una telecamera: un linguaggio televisivo può dunque essere automaticamente relativo ad ogni processo di trasmissione elettronica di immagini), si passa all'affermazione dei « contenuti » (esistono tanti diversi linguaggi per quanti

sono i possibili generi di trasmissione. Il che equivale a dire: per quante sono le singole trasmissioni). Ma l'una o l'altra di queste due affermazioni nega in sostanza non l'esistenza, ma la stessa possibilità di un linguaggio autonomo televisivo.

Eppure malgrado tutte le ipotesi e le affermazioni contrarie la televisione ha finito inevitabilmente con l'assorbire dal cinema — e non per sola smania di imitazione — qualche cosa di fondamentale. Così non è difficile riconoscere la stretta analogia esistente tra la teorica della « charade » degli scenaristi televisivi americani (in televisione bisogna raccontare « per enigmi » o « indovinelli ottici ») e la teorica cinematografica del « materiale plastico » (Pudovchin, Barbaro ecc.).

La trasmissione televisiva da studio, a causa della meticolosa preparazione (tutto è predisposto: dalle posizioni di macchina agli obbiettivi, ai movimenti, agli « stacchi » ecc.) realizza con maggiore scrupolo che non avvenga nel cinema il cosidetto « montaggio a priori ». All'opposto la trasmissione di attualità si realizza in esterno con impianti mobili che moltiplicano le immagini a disposizione del regista (a volte a decine) tra cui scegliere all'atto stesso della trasmissione quella da mandare in onda e da montare immediatamente con la precedente. Un procedimento molto simile a quello del « montaggio a posteriori » teorizzato da Dziga Vertov, ove non si tenga conto di una differenza che tuttavia è fondamentale: il montatore di film colloca un'inquadratura nel racconto « conoscendo quella che la precede e quella che la seguirà » (il montaggio scaturisce quindi da una proiezione nel presente cinematografico, dell'avvenire come del passato). La commutazione televisiva proietta invece nel presente della trasmissione il solo passato, perché nell'atto manca ancora una nozione dell'avvenire dell'immagine.

Argomenti che ancora una volta ci riportano sull'altalena del dubbio: cinema? non cinema? Uno dei maggiori teorici del film — Rudolf Arnheim — fin dal 1938 è piuttosto categorico: « la televisione è più vicina all'automobile o all'aeroplano che al cinema o al teatro ». L'osservazione è solo apparentemente paradossale: la televisione come mezzo di comunicazione abolisce le distanze, cioè lo spazio.

Arnheim pensava — formulando la sua affermazione — alla possibilità offerta dalla televisione di capovolgere la dinamica del rapporto tra l'uomo ed il mondo che lo circonda. Oggi che i più

rapidi mezzi di trasporto consentono di spostarsi a valocità un tempo inimmaginabili, non « conviene » più il viaggio verso altri luoghi ed altre genti: sono questi invece — luoghi e genti — che viaggiano verso di noi e concretano la loro presenza sullo schermo del televisore. Si tratta tuttavia — bisogna aggiungere — di una presenza fittizia, anche se concretata con alcuni tra i più essenziali caratteri della realtà (sensazioni ottiche ed acustiche quasi complete).

Su di una linea teorica molto simile (in « Civiltà delle Immagini ») io sostenevo che il cinema elabora il tempo, mentre la televisione elabora lo spazio. Ma è altresì vero che anche il cinema « elabora lo spazio » (geografia e topografia ideale del film), mentre la caratteristica fondamentale del processo televisivo non consiste tanto in una elaborazione quanto in una « eliminazione » dello spazio. E non solo nei confronti dello spettatore, quanto all'interno stesso del discorso televisivo i cui vocaboli non sono legati allo spazio in alcun modo.

Quale potrà essere il punto di arrivo delle « presenze televisive » se è già possibile proiettare nello spazio senza preoccupazioni di distanza l'immagine e la voce di due cantanti viventi in due Stati diversi e far incrociare le loro presenze così da farle incontrare insieme sullo stesso teleschermo come se cantassero vicini l'uno accanto all'altro, e nello stesso ambiente?

Libertà, dunque, di elaborazione dello spazio, perché lo spazio può essere, in ogni momento ed in ogni occasione, ricondotto ad un valore nullo. E niente spazio-tempo « ideale », come nel film, ma spazio-tempo psicologico. E' una considerazione, questa, che mi sembra fondamentale per la comprensione di una natura della televisione: una considerazione che non tanto indulge come la teorica del « vero dal vero » (o gli specifici del Bretz) verso un atteggiamento dello spettatore nei confronti del teleschermo, quanto — con maggior precisione — orienta l'indagine verso l'esame realistico di un rapporto schermo-spettatore in cui anche il teleschermo abbia un suo modo caratteristico ed originale di atteggiarsi verso chi lo osserva.

Soggettivismo televisivo

Ma questa scoperta di un soggettivismo caratteristico del mezzo televisivo, che potrebbe sembrare un approdo, non è che il punto di partenza di una problematica originale. Come è noto gli studiosi di

teoria filmica usano distinguere le inquadrature di un film in « oggettive » e « soggettive ».

Empiricamente un'inquadratura soggettiva è quella in cui il punto di vista dello spettatore si identifica con quello di uno dei protagonisti della vicenda. Un personaggio guarda in una certa direzione, e lo schermo ci mostra l'oggetto o la persona osservata come se noi stessi — spettatori — vedessimo con gli occhi del protagonista. Una simile esemplificazione conduce a considerare la soggettività di una inquadratura non in senso assoluto, ma come l'espressione di un rapporto con l'inquadratura che la precede.

In realtà la relazione è molto più sostanziale: oggettività e soggettività esprimono due opposte condizioni di partecipazione alla vicenda filmica: la condizione di chi osserva lo svolgersi dei fatti da un punto di vista « esterno » (o estraneo) e quella di chi osserva la vicenda stessa da un punto di vista « interno » (o partecipe).

Assunta questa distinzione nel suo esatto significato, la si può trasferire utilmente ad una problematica estensiva quanto mai interessante. Si pensi ad esempio alle conclusioni a cui si può pervenire in un tentativo di metodologia critica quando si consideri la possibilità di una coincidenza di una soggettività psicologica dell'immagine, con la soggettività poetica dell'artista. Oppure si pensi ad una possibile illuminazione del rapporto realtà-fantasia alla luce di una distinzione non arbitraria tra punti di vista esterni e punti di vista interni alla realtà. Tutta la storia del cinema potrebbe così svolgersi attorno a due linee fondamentali e parallele: quella che va da Lumière al Murnau di *Tabu* (Tabù, 1931), al Vidor di *Hallelujah!* (1929) al Flaherty di *The Man of Aran* (L'uomo di Aran, 1934) all'Eisenstein di *Que viva Mexico!* (1931-32), al Rossellini di *Paisà* (1946) o al De Sica di *Ladri di biciclette* (1948), e quella che va da Méliès a Clair, a Chaplin, a Dreyer, a Bergman ecc.

Ma ricondotto il senso del rapporto oggettività-soggettività alla sua più semplice accezione: quella dei teorici empirici, bisogna indiscutibilmente riconoscere sulla base delle esperienze più elementari, che il linguaggio cinematografico rifiuta « di regola » la soggettività delle immagini.

Lo spettatore cinematografico ignora per diritto l'esistenza della macchina da presa, ed è offeso da qualsiasi elemento del quadro che tenda a richiamargliene la coscienza. La coscienza dello spettatore segue un percorso che tende a trasferirsi dal mondo esterno allo

schermo, entro i limiti dell'inquadratura, e tende ad eliminare tutto ciò che viva fuori di questi limiti.

Ricordavo in « Civiltà delle Immagini » che le figure sullo schermo cinematografico tendono ad « entrare », e citavo come esemplificazione di questa tendenza la naturale esigenza di inquadrare sullo schermo frasche o altri elementi di quinta (i cosidetti « elementi impallanti »). Ma l'espressione più vivace di questo processo consiste da parte dello spettatore nell'attribuire ai personaggi del film angoli e prospettive che sono invece oggettivamente determinati dalle posizioni della macchina da presa e dai suoi spostamenti nel fluire narrativo della scena. Di qui l'impossibilità (mai compresa dai realizzatori dilettanti o inesperti) di eseguire riprese soggettive montandone le immagini « su personaggi di spalle », oppure l'evidente inversione cinematografica dei movimenti (oggettivamente rettilinei) che si ottiene sullo schermo quando si inquadri con angoli alterni e posizioni di macchina poste al di qua e al di là del percorso naturale dell'attore (la cosidetta « linea d'azione »).

Se il regista cinematografico tende ad affermare prepotentemente la singolarità del proprio punto di vista sull'immagine, l'attenzione dello spettatore viene immediatamente deviata e ricondotta fuori dei limiti naturali dello schermo. E lo spettatore si adonta di questa costrizione che non è congeniale all'immagine che lo schermo gli presenta, ma solo al fatto che il realizzatore tenta di fargli violenza.

Così lo spettatore di cinema rifiuta costantemente la « presenza » del regista. In ogni altra forma d'arte del resto la « firma » dell'artista è la cosa meno importante e più discreta: la sola firma criticamente accettabile non è il nome dell'artista ma il suo chiaro ed inconfondibile stile (tanto è vero che in pittura esistono quadri autentici senza la firma del pittore, o con diversa attribuzione).

Il processo della soggettività delle inquadrature è dunque, per il cinema, eccezionale, e giustificato non certo sul piano psicologico dello spettatore, ma dalle esigenze poetiche del regista e da una eventuale (ma certo non impossibile) coincidenza di queste esigenze soggettive con la soggettività dei modi del discorrere, cioè dell'immagine, semplicemente.

Ma se sul quadro cinematografico convergono gli sguardi di un « pubblico », nel caso della televisione il processo è reversivo: il teleschermo — protagonista delle proprie favole — si proietta verso i

suoi singoli spettatori. Così quella soggettività che il cinema accetta solo per eccezione, nella trasmissione televisiva diviene la regola.

La partecipazione dello spettatore televisivo alla trasmissione è certo meno carica di suggestività e di aggressività di quanto non avvenga al cinema, ma lo è senza dubbio in modo più diretto e meno passivo. Dire « meno suggestivo » è forse inesatto: perché la televisione trova le fonti della sua suggestività proprio nella mancanza di una mediazione nel rapporto teleschermo-spettatore, ed in questo fatale andare verso « il singolo » spettatore che è al di là dei limiti e delle possibilità dello schermo cinematografico.

Ma un altro carattere della trasmissione televisiva sembra dare maggior forza alla soggettività caratteristica delle immagini del teleschermo: la loro costante facoltà di rinascere attimo per attimo dalle stesse ceneri della propria istantanea distruzione. Come per la parola dell'oratore soggetta all'improvvisazione contingente, a slanci improvvisi ed a repentini cedimenti, si cancella tuttavia nell'attivo stesso in cui viene pronunciata, così l'immagine televisiva, partecipe di un discorso tanto più suggestivo quanto più affidato all'estro improvviso del narratore, scompare senza traccia dai teleschermi.

Anche questo fatto non è dipendente né legato necessariamente ad alcun processo tecnico. E' fin troppo facile contrapporre a questa osservazione che oggi anche l'immagine televisiva può essere registrata e che non vi è alcuna differenza tecnica tra la trasmissione di una registrazione su nastro ed una trasmissione dal vivo: nemmeno per questa via la televisione riesce ad accostarsi al cinema.

Cosa è infatti una registrazione televisiva se non la documentazione tecnica di un'ideale trasmissione « dal vivo »? Lo stesso accade alla musica per le registrazioni discografiche. Un disco non è « la V Sinfonia di Beethoven » ma la particolare e contingente documentazione di come Beethoven è stato interpretato una volta tanto, da questo o da quel famoso direttore d'orchestra.

E la perfezione della esecuzione non diminuisce i suoi caratteri di documentazione contingente, limitata a quella particolare esecuzione, ed arricchita dall'estro personale del direttore d'orchestra.

Così nel considerare l'ipotesi di un'originalità del linguaggio televisivo distinto da quello cinematografico, acquistano consistenza i caratteri originali della sua labilità, della sua enfasi contingente, della sua soggettività, formando un quadro complessivo nel quale l'orientamento del teorico non appare più così incerto.

Accettato questo quadro, il problema residuo consisterà nel controllo, in una più ampia prospettiva, della fedeltà dei cosiddetti « mezzi di comunicazione di massa » alla propria rispettiva natura. Questa fedeltà è ovviamente soltanto un presupporto, ma solo su questo presupposto è possibile — a mio avviso — costruire validamente qualche cosa. E se si accetta il fondamento soggettivistico del linguaggio televisivo come uno dei segni, e non il meno importante, della sua originalità, molte delle prospettive comuni sul fenomeno della televisione come strumento di cultura e di divulgazione potranno essere oggi stesso corrette, se non capovolte.

Concludevo recentemente un mio intervento ad un convegno di esperti, ricordando che se nel dominio delle immagini il cinema è « scrivere » per immagini, la televisione rappresenta un fatto del tutto nuovo: la possibilità data all'uomo di « parlare » per immagini.

Il problema dell'immediatezza non è stato inventato dalla televisione. Esso vive nel divario già analizzato dagli studiosi di psicologia tra linguaggio « orale » e linguaggio « scritto ». E sono proprio gli studiosi di psicologia ad avvertirci che il linguaggio orale è linguaggio individuale là dove il linguaggio scritto è collettivo; che il linguaggio individuale (orale) è linguaggio « da bocca ad orecchio »: il linguaggio della persuasione e della didattica, là dove il linguaggio scritto appare scarsamente efficace negli stessi confronti (ma — come è stato detto — lo scritto ammette la meditazione, ed il linguaggio orale la rifiuta).

Ed infine se quelle statistiche che si citano così volentieri: i 65 milioni di televisori in funzione nel mondo, le 5 ore e mezza di ascolto giornaliero, confrontate con le 15 presenze annue al cinema per l'italiano medio ecc. ecc. danno un'idea impressionante delle forze che possono agire oggi per la formazione di una opinione pubblica, quando si accetti come punto di partenza per una indagine sociologica il principio del soggettivismo televisivo ci si accorge, magari con stupore, che una critica al livello medio delle trasmissioni TV non è del tutto infondata, né riflette la condizione di una sparuta schiera di intellettuali perennemente scontenti, od oppositori per programma politico, ma risponde ad un principio elementare ben noto; il livello medio della somma degli individui che fanno parte di un pubblico — se non di una massa indiscriminata — è ben superiore al livello medio della massa che li comprende.

E bisogna concludere finalmente che avremo certamente una te-

levisione migliore se la televisione troverà almeno una ragione meno provvisoria ed empirica di fedeltà alla propria natura, e se i responsabili delle trasmissioni si convinceranno che per la TV non esiste una massa, non esiste un pubblico nel senso tradizionale dell'espressione, ma esiste una inverosimile somma di individui, di singoli spettatori che nell'informazione chiedono il vero, nell'educazione chiedono il buono, nel divertimento chiedono il bello.

Senza limitazioni, e senza compromessi.

L' “ impasse ” del cinema spagnolo

di JUAN FRANCISCO DE LASA

Esiste un cinema spagnolo?

Apparentemente — ma solo apparentemente — esiste un cinema in Spagna.

Con una produzione di settanta e più film all'anno, con sette teatri di posa a Madrid e Barcellona, con tutta una macchinosa organizzazione statale destinata alla protezione della produzione stessa, con un Istituto di studi cinematografici paragonabile in qualche modo al Centro Sperimentale di Roma, una nutrita schiera di tecnici (per la maggior parte eccellenti), registi, sceneggiatori, scenografi, musicisti ed attori, e con più di cinqaunta case di produzione in efficienza... sta di fatto che il panorama — tanto dal punto di vista artistico che da quello industriale — del cinema spagnolo non potrebbe, in questo momento, apparire più desolante; al punto che nessuno, che intenda attenersi con sincerità allo stato dei fatti, potrebbe riferirsi con onestà a un'autentica cinematografia spagnola, considerato che non solo manca uno stile cinematografico spagnolo, ma nemmeno si va profilando un orientamento sicuro per l'avvenire.

Si può parlare, questo sì, di « film spagnoli » e fra essi — per quanto assai raramente — di conquiste isolate e di lontane speranze. Ma è evidente che quando qualche film spagnolo riesce per propri meriti particolari a mettersi in luce nei « palmarès » di Venezia o di Cannes, esso non ha altro valore che di una semplice eccezione. Vi è di più: tali opere — ricorderò, ad esempio, *Muerte de un ciclista* (Gli egoisti) e *Calle Mayor* di Bardem, e *El cochecito* di Ferreri — hanno ben poco da vedere con le direttrici e gli orientamenti su cui si basa la produzione in Spagna e si definiscono chiaramente come « exploits » affatto personali di produttori e registi i quali, grazie

a una non comune tenacia, son riusciti a superare i mille ostacoli che da ogni parte si opponevano ai loro progetti; progetti che la maggior parte dei dirigenti spagnoli non erano in grado di apprezzare e che d'altro canto non godevano neanche delle simpatie « ufficiali », valendosi di buon occhio in Spagna un tipo di cinema che è esattamente agli antipodi di quello caratterizzato dai film su citati.

Quello che attualmente domina nella produzione spagnola è quel cinema che in Italia si chiamava un tempo « dei telefoni bianchi »: un cinema evasivo, roseo e facilone fino alla assoluta inconsistenza; oppure un cinema basato sulle rievocazioni pseudo-storiche, gonfie di parrucche, mascherate e cartapesta; per non dire della paccottiglia folcloristica uso esportazione o della serie interminabile di fanciulli canori, l'una e l'altra destinata a sicuro smercio nelle infime sale di quartiere.

Bisogna riconoscere comunque che la colpa principale di un simile letargo e di una simile vacuità del cinema spagnolo va attribuita alla miopia dei produttori. La loro mancanza d'intelligenza è la causa per cui a soggettisti e registi riesce assai difficile — per non dire impossibile — affrontare temi di autentico realismo, raccontarci quello che attualmente accade all'uomo spagnolo: non l'uomo « metafisico » — come acutamente avvertiva Cesare Zavattini — ma quel tipo d'uomo che in qualsiasi momento possiamo incontrare all'angolo della strada.

In tal modo il cinema spagnolo si avvia, giorno per giorno, verso la morte completa, a causa del suo conformismo tematico, della grettezza della iniziativa produttiva e della totale mancanza d'intelligenza in coloro che reggono il timone del cinematografico vapore: il tutto aggravato da un sistema di protezione ufficiale completamente sballato, che da non pochi anni naufraga in un procelloso mare di buone intenzioni, e grazie al quale nel 1960 sono andati sprecati quasi cento milioni di pesetas, pari a oltre un miliardo di lire, per « proteggere » 73 film.

Via libera alla mediocrità

Chi scrive ha sostenuto più volte che il cinema spagnolo va regolato, riassestato e rammendato da tutti i possibili angoli, ma soprattutto dal di sopra e dal di dentro, poiché è fuor di dubbio che in Spagna il cinema vive e si alimenta non solo senza preoccuparsi del mercato internazionale come possibile acquirente ma addirittu-

ra — il che è ancora più grave — voltando le spalle allo stesso pubblico spagnolo, del quale non è pensabile che i gusti siano tanto detestabili come farebbe supporre il livello infimo della produzione.

La preoccupazione prima ed unica del produttore — fatta salva qualche onorevole eccezione — è di fare dei film che piacciano alla commissione di classificazione, la quale controllerà minuziosamente il reale costo delle spese sottoposte al suo esame, per accordare — se ne ricorrano gli estremi — gli aiuti economici previsti per ciascuna delle varie categorie ufficiali in cui un film può essere catalogato.

Dette categorie, com'è noto, sono le seguenti:

— Film di « interesse nazionale » (a cui verrà rimborsato il 50% del costo calcolato dalla suddetta commissione):

— « 1ª classe, gruppo A » (rimborso del 40%);

— « 1ª classe, gruppo B » (rimborso del 35%);

— « 2ª classe, gruppo A » (rimborso del 30%);

— « 2ª classe, gruppo B » (rimborso del 25%);

— « 3ª classe », la quale non ha diritto ad alcuna protezione.

Non è detto che, in teoria, tale sistema sia del tutto malvagio. Ma chi si soffermi a considerare la effettiva valutazione dei film, si renderà conto immediatamente degli sconcertanti criteri adottati dalla commissione, la quale nell'ultimo anno, tanto per fare qualche esempio, ha classificato nella « 1ª A » film artisticamente nulli come *La paz empieza nunca, Mi ultimo tango, Siega verde, El principe encatenado, La mentira tiene cabellos rojos;* titoli scelti a caso fra i molti altri che rientrano nei generi ormai frusti della commediola al lattemiele, del dramma con messaggio politico e della cineoperetta canora e musicale.

Questo è il modo in cui funziona la su indicata commissione di classificazione, della quale, sotto la presidenza del Direttore Generale della cinematografia e teatro, fanno parte il capo del Sindacato nazionale dello spettacolo, un rappresentante del Ministero dell'Industria, uno dell'Educazione, uno del Commercio, e rappresentanti dell'Istituto Nazionale del Cinema, del cinegiornale nazionale (« No-Do »), delle case produttrici e distributrici, degli esercenti, del Ministero delle Informazioni e Turismo e del Corpo dei Lettori della Direzione Generale del cinema e teatro.

In tal modo si spiega agevolmente l'assoluta indifferenza del produttore spagnolo verso i progetti dotati di ambizioni artistiche, e

si comprende senza sforzo come un soggetto splendido come quello di *Bienvenido Mr. Marshall* (destinato a schiudere il mercato internazionale al cinema spagnolo) abbia rimbalzato per mesi e mesi da una scrivania all'altra dei produttori nazionali senza che nessuno si decidesse a realizzarlo, mentre nello stesso tempo i nostri teatri di posa erano impegnatissimi a confezionare dozzine di assurde idiozie pellicolari. Così può capitare — come avvenne un paio di anni fa, essendo io stesso membro della giuria, ed avendo come compagno di ventura l'italiano Vittorio Bonicelli — che al Festival di San Sebastiano, in competizione con un buon numero di eccellenti film stranieri, i colori della Spagna venissero affidati ad un aborto del tipo di *La mentira tiene cabellos rojos,* senza che i responsabili della scelta mostrassero di rendersi conto che una simile inclusione bastava a pregiudicare il credito di un festival che tende ad affermarsi risolutamente in campo internazionale.

Altri strumenti di protezione sono l'obbligo, fatto alle case distributrici, d'includere nei propri listini un film nazionale per ogni quattro stranieri (sistema detto « del quattro a uno ») e, per quanto riguarda l'esercizio, la settimana di programmazione obbligatoria del film nazionale in tutte le sale di prima visione. Ciononostante, i produttori non sono soddisfatti, e numerose società hanno frequentemente protestato per il tasso d'interesse dei crediti concessi dallo stato, ritenuto più alto di quello ottenibile dai normali istituti di credito.

La sfiducia degli scrittori

Di fronte a una simile impalcatura, di base nettamente commerciale e in cui l'intrallazzo regna sovrano, lo scrittore spagnolo si è abituato a ignorare sistematicamente un mezzo espressivo, come il cinema, che è a portata di mano e che potrebbe servirgli come straordinario mezzo di comunicazione della propria visione artistica; per quanto sia giusto innanzi tutto riconoscere che il cinema a sua volta si è costantemente disinteressato agli scrittori di vaglia per rivolgersi di preferenza a persone di cui l'unica qualità è la conoscenza delle regolette elementari della tecnica della sceneggiatura, poste al servizio di un cinema esclusivamente commerciale.

Già al tempo del muto il commediografo Giacinto Benavente — al quale una casa produttrice aveva acquistato i diritti di riduzione de « Gli interessi creati » —, richiesto se fosse stato remunerato sufficientemente, aveva risposto sprezzantemente: « Bah, mi han pa-

gato i difetti della commedia ». In realtà, i produttori non pagano neanche i difetti, intenti come sono ad esercitare costantemente una specie di « autocensura » che è sempre più assurda e incongruente di quella ufficiale, e ad intervenire pesantemente sui soggetti originari sopprimendo o trasformando tutto quel che possa risultare molesto o troppo ardito, secondo i criteri, s'intende, della su accennata classificazione. Così non desta meraviglia il fatto che la realizzazione di molti film si trasformi in autentiche lotte a braccio di ferro tra scrittore e produttore, nelle quali il primo è sempre destinato a restar soccombente, per quanto duramente si batta. A titolo di esempio si potrebbe citare — e solo per la sua attualità — il caso di un film recentissimo, intitolato *Tierra de todos,* o qualcosa di simile, di cui l'ottimo soggetto di partenza è andato via via modificandosi e trasformandosi attraverso le varie fasi di realizzazione, al punto che, quando esso sarà terminato, i suoi giovani e valenti autori saranno incapaci, credo, di riconoscere in quelle immagini la più pallida ombra di ciò che un giorno avevano concepito e scritto.

L'impero delle forbici

A questo punto è evidente che bisogna affrontare di getto e senza ambagi lo spinoso problema della censura. Premetto innanzi tutto che, in quanto cattolico, io ritengo che finché il cinema resterà nelle mani dei commercianti di film (ricordiamo in proposito le parole a suo tempo pronunciate da Ricciotto Canudo) non è possibile non accettare un principio di censura, non foss'altro come « male minore » e inevitabile contro la licenziosità e la pornografia che tanto facilmente, e dappertutto, si spacciano a peso. Ma dal sentire una tale esigenza all'approvare la censura spagnola ci corre. Il suo difetto principale consiste nell'assoluta carenza di un criterio direttivo, unito a una penosa mancanza d'informazione nei confronti delle soluzioni che in molti altri paesi si è cercato di dare al problema (e non mi riferisco alla ipocrita « soluzione Hays », che gli americani d'altronde son sempre riusciti più o meno a eludere con sorridente disinvoltura). Sta di fatto che malgrado la buona volontà di molti dei suoi componenti (ma sappiamo tutti come l'inferno sia lastricato di buone intenzioni) la censura cinematografica spagnola, più ancora che inefficace (e spesso controproducente), finisce per risultare molesta, meschina e ridicola. Alla censura preventiva sui soggetti si aggiunge poi quella che si esercita sul film finito, determinata dalla sua clas-

sificazione. Ciò vuol dire che molte volte quel che viene consentito preventivamente è poi soppresso in ultima istanza, e vuol anche dire che la commissione di censura è molto più rigorosa con la produzione locale: il che pone il cinema spagnolo in manifesta condizione d'inferiorità rispetto a quello straniero. Una volta esaminate, le produzioni — quali che siano la loro provenienza — vengono classificate come « adatte per tutti », « tollerate per minori » e « solo per adulti ». Quest'ultima formula comporta la esclusione dalla proiezione dei minori di sedici anni, anche se accompagnati; ma si tratta in realtà di un divieto teorico, o meglio di un divieto che viene rispettato con rigore solo nelle grandi città e soprattutto nei locali di prima visione, ma trova scarsa applicazione nelle sale di periferia e nei centri di provincia.

In tal modo i produttori spagnoli — che agiscono in una cinematografia che apparentemente è « libera » perché non risulta inquadrata entro i ferrei limiti delle cinematografie di stato quali esistono in URSS o in altri paesi totalitari — conoscono già in partenza quali sono i temi « graditi », che otterranno una buona classificazione e che potranno aspirare ai premi governativi, così come sanno quale sorte spetterà agli argomenti « sgraditi » perché anticonformisti o pessimisti, o che descrivono ambienti suburbani o presentino personaggi equivoci: da ciò nasce l'esclusione preventiva e definitiva di molti argomenti. Ben noto è il caso di *El inquilino* di Nieves Conde, il quale, per il fatto di affrontare coraggiosamente il problema della casa (problema, come tutti sanno, non esclusivamente spagnolo), fu censurato e mutilato — soprattutto nella conclusione, a cui fu appiccicato « in extremis » un insipido lieto fine — al punto da svuotarsi di tutto il suo significato sociale. Altrettanto accadde all'interessante film di Luis G. Berlanga *Los jueves, milagro* (Arrivederci, Dimas), costretto a lasciare buona parte del suo metraggio nella sala di proiezione della censura e conseguentemente apparire, al pubblico a cui fu proiettato, opera monca e noiosa. Né vale la pena ricordare il caso di *Viridiana,* l'audace film di Luis Buñuel, che, dopo aver ufficialmente rappresentato la Spagna al Festival di Cannes nel 1961 (dove vinse il primo premio) per un « disguido » della censura, è stato poi immediatamente bandito da tutto il territorio nazionale.

Naturalmente, un simile rigorismo morale presenta i suoi aspetti paradossali, che più di una volta abbiamo avuto occasione di denun-

ciare anche in giornali spagnoli. Il principale, e più scandaloso, è costituito dal giochetto della doppia versione di certe « scene-chiave », che molti produttori girano, riservando la versione castigata e priva di nudità o di motivi erotici, al candido pubblico spagnolo, e calcando la mano, in compenso, nell'altra versione destinata all'estero, fino a eguagliare in pimento e salacia certi film francesi nei quali le varie B.B. vanno svolgendo le loro consuete e ormai monotone lezioni di anatomia.

Si tratta, com'è noto, di un'abitudine non solo spagnola: lo stesso accade in Inghilterra e nel puritano paese dello zio Sam; nonché in Italia; ma è abbastanza sgradevole che si verifichi in Spagna, in un paese cioè che, malgrado ostenti continuamente la sua severità e si presenti — alla pari con l'immortale Cavaliere dalla triste figura — come « desfacedora de entuertos » non riesce a porre riparo a questo ipocrita comportamento di taluni produttori di pochi scrupoli, per colpa dei quali una luce poco simpatica si riflette all'estero sopra la tanto conclamata « consistenza morale del cinema spagnolo ». E pure, la censura spagnola è severissima nei confronti di quelle che vengono eufemisticamente definite « audacie formali » e che non sono in realtà se non compiacimenti sessuali, esibizioni femminili, amplessi troppo spinti, dialoghi anticonformisti e argomenti di ispirazione erotica. Abbondano così i tagli di intere sequenze operati ai danni di film stranieri, al punto talvolta di ridurne considerevolmente il metraggio (cito i casi recenti di *Anatomia di un omicidio, Rocco e i suoi fratelli, Va nuda per il mondo*), e addirittura di travisarne il significato o di trasformarlo in un rebus indecifrabile. Ne consegue, piuttosto che una maggior limpidezza morale nel pubblico, una posizione di costante diffidenza per cui il pubblico, preso da ciò che potrebbe definirsi un autentico « complesso delle forbici » si dedica dalla sua poltrona a una specie di caccia al taglio, « beccando » ogni qualvolta sembri — talora ingiustificatamente — che il brusco terminare di una scena sia dovuto a un intervento censorio. Questa ossessione censoria, d'altro canto, sembra sfrenarsi solo verso gli argomenti in qualche modo attinenti a quella che è stata definita la « sfera sessuale », mentre dedica scarsa attenzione alle scene di violenza, indubbiamente più nefaste e pericolose per i giovani e che tuttavia passano sempre pressoché indenni. Le modifiche imposte ai dialoghi toccano spesso, a loro volta, i confini del ridicolo soprattutto quando tendono a trasformare gli « amanti » in « fidanzati » se non in « fra-

telli » o quando espressioni fortemente realistiche si mutano in frasi di gergo popolare fatte per strappare una risata divertita anche al più ingenuo fra gli spettatori. Per completare il quadro, non mancano case distributrici che presentano alla commissione di censura film preventivamente sforbiciati « motu proprio », in previsione di possibili difficoltà.

Semianalfabetismo cinematògrafico

Una tale situazione crea un forte disorientamento in un pubblico che può definirsi cinematograficamente semianalfabeta, un pubblico che non ha potuto vedere un solo film di Antonioni, che di Bergman conosce solo *Il settimo sigillo,* che ha potuto solo sentir parlare su libri o riviste di film come *La dolce vita, La terra trema, Senso, Ossessione, Paisà, Roma città aperta, L'oro di Napoli, Citizen Kane, Hiroshima mon amour, Il dittatore, Il grande coltello, Attack,* e altre mille opere di questo calibro; che non conosce niente dello spagnolo Buñuel, né le migliori opere della « nouvelle vague » o della giovane scuola americana o del « Free Cinema » britannico, per non parlare dei capolavori di Eisenstein o Pudovkin.

Certo, esiste a Madrid una Cineteca Nazionale, diretta dall'insigne storico Carlos Fernandez Cuenca, ma in effetti il bilancio modestissimo su cui essa può contare non le consente di controtipare le copie dei film, i quali dormono nei cellari sortendone raramente, a sparuti gruppetti, per soddisfare le inquietudini culturali dei numerosi circoli del cinema, che nonostante tutto proliferano straordinariamente, pur se non sempre appaiono troppo bene orientati sul piano culturale e metodologico. Fra di essi, i più vivi e interessanti sono quelli della catena dei Cine-club Universitari, molto più liberali e aperti che non gli altri raggruppati sotto l'egida dell'influente « Opus Dei », la quale può contare su una rivista mensile, « Documentos cinematograficos », tanto ricca nella veste editoriale quanto povera di un preciso orientamento di base. Un'attività di rilievo svolgono soprattutto i cineclub di Saragozza, di Barcellona, di Palma di Mallorca, e quello di Salamanca, editore fra l'altro della miglior rivista spagnola, « Cinema universitario » diretto dall'inquieto Hernandez Marcos. Infine, da alcuni anni in qua si è assistito a una fioritura di Cineforum, che potrebbero svolgere una utile funzione in ordine alla creazione di un'autentica coscienza cinematografica nazionale, ma che purtroppo sono in gran parte in mano a persone di scarsa

capacità e prive della necessaria cultura filmologica, per cui tali organismi rischiano di svolgere piuttosto una funzione negativa.

La migliore rivista cinematografica che si pubblichi in Spagna con regolarità è « Film Ideal » (« Objetivo », del gruppo Bardem, era ancora migliore, ma dové presto cessare le pubblicazioni a causa dell'antipatia « ufficiale » che il suo crescente anticonformismo le procurava). In « Film Ideal » — diretta fino a qualche tempo fa da José Maria Perez Lozano, e che adesso è in mano a un triunvirato composto di Juan Cobos, Francisco Izquierdo e Felix Martialay — viene offerta al lettore cattolico una solida cultura cinematografica in una veste moderna e lontana dagli estremismi. Così pure le pubblicazioni « Temas de Cine » (con frequenza monografica) e « Esquemas de Cine » (curata dai Cineforum), entrambe edite dalla stessa Casa che pubblica « Film Ideal », servono la causa del buon cinema avvalendosi della collaborazione di scrittori come Villegas Lopez, Lopez Clemente, José Maria Garcia Escudero, Florentino Soria, Jorge Feliu, Iamet, Sanchez, Javier Echenique ed altri, tra i quali anche l'autore di questo articolo.

Conviene ancora menzionare critici come Alfonso Garcia Seguì, Angel Zuñiga, Roman Gubern, Juan Ripoll, Jaime Picas, Jorge Torras, Juan Munsó, Jorge Juyol, José Palau, Sebastian Gasch e Miguel Porter, tutti a un livello molto superiore a quello della critica striminzita e facilona che alligna nella maggior parte dei giornali spagnoli.

Le rimanenti pubblicazioni pseudo-cinematografiche nazionali non differiscono da quel tipo, internazionale nella sua mediocrità, che si basa sui « begli scandali di Hollywood », sulle eccentricità e i divorzi più o meno frequenti delle dive, sulle inserzioni pubblicitarie e cose simili, con la sola differenza rispetto alle consorelle straniere della totale assenza di materiale « sexy » nelle illustrazioni.

In quanto ai libri, gli spagnoli leggono poco e meno ancora leggono libri di cinema. Esistono tuttavia due collezioni di una certa importanza: quella dell' « Editorial Taurus » e la collezione « Rialp » (edita dall' « Opus Dei »), con opere di varia qualità, in quanto certe volte i traduttori (le due collezioni pubblicano soprattutto opere straniere), tagliano o aggiungono quello che ad essi appare più opportuno.

A Barcellona, infine, esiste una ottima Biblioteca cinematografica, creata dall'appassionato mecenate Delmiro de Caralt, ricca di

oltre 4.000 volumi, 30.000 foto e un interessante Museo del cinema ancora in formazione: una delle biblioteche cinematografiche più complete d'Europa.

Registi e tecnici

La lista dei registi del cinema spagnolo del 1960 annovera un totale di 56 nomi, dei quali solo 39 sono spagnoli. Ma ad onta di questa rispettabile quantità, la prima linea del cinema spagnolo è costituita da tre soli nomi: Luis G. Berlanga, Juan Antonio Bardem e Marco Ferreri (il quale ultimo, benché sia italiano, si può dire che sia stato rivelato dal cinema spagnolo). Berlanga, autore di *Esa pareja felix* (in collaborazione con Bardem), di *Bienvenido Mr. Marshall, Calabuch, Novio a la vista, Los jueves milagro* e *Plácido,* è ben conosciuto in campo internazionale avendo ottenuto numerosi premi in vari Festival. Il suo cinema, di un umorismo soffuso di profonda e sottile poesia, si volge alla scoperta di una realtà profondamente nazionale. Dalla satira di *Bienvenido Mr. Marshall* fino alla feroce critica della falsa carità, esteriore e insolente, di *Plácido,* in tutta la filmografia berlanghiana appare un fondo di ammirevole umanità e un ideale di pace e fraternità perseguito con molta sensibilità, alla ricerca di una possibilità di comunicazioni fra tutti gli uomini. Indubbiamente Berlanga, che si autodefinisce « cristiano in religione, repubblicano in politica e anarchico in arte » non ha potuto finora realizzare pienamente il cinema da lui auspicato, a causa dei noti imponderabili della censura. Il suo ultimo film ha visto la luce dopo quattro anni di inattività e di progetti frustrati; al momento attuale però Berlanga sta preparando numerosi film e il rialzo che i suoi valori artistici hanno avuto nel mercato nazionale fa prevedere una nuova fruttifera tappa della sua opera.

Juan Antonio Bardem — regista sempre interessante anche nei suoi errori — toccò il punto culminante con *Muerte de un ciclista* e con *Calle Mayor*: due opere tipicamente spagnole per la loro tematica, le quali suscitarono un autentico movimento di interesse in tutta Europa e che nella stessa Spagna, grazie alla loro assoluta diversità dagli schemi del cinema « ufficiale », contribuirono a creare quel clima di entusiasmo che trovò la sua consacrazione in quelle « Conversazioni cinematografiche » di Salamanca del 1956, dalle quali nacque per la prima volta un motivo di speranza sulla possibilità della formazione di un'autentica coscienza cinematografica nazionale. Bar-

dem — coautore del già citato *Esa pareja felix,* e poi autore di *Cómicos* (forse una delle sue cose più belle anche se poco conosciuta), *Felices Pascuas* (film sbagliato perché ispirato a un senso di umorismo che non è nelle corde del regista), la *Venganza* (tumultuoso e ricco di spunti pregevoli, pur se disordinato nel suo complesso), *Sonatas* (pregevole saggio di interpretazione storica nel quale la maggior parte della critica non seppe vedere altro che una traduzione cinematografica del racconto di Ramon del Valle Inclán) e di *A las cinco de la tarde* (ritratto alquanto artificioso del piccolo mondo della Festa Nazionale, ma tuttavia sempre opera degna di rispetto e superiore alla media della produzione corrente) — va considerato come un eccellente uomo di cinema dotato di forte personalità e capace di recare un apporto notevole al vacillante cinema spagnolo partendo da premesse assai diverse da quelle sulle quali attualmente esso si regge.

Quanto a Marco Ferreri — regista di *Los cichos* su soggetto di Leonardo Martin, del *Pisito* e de *El Cochecito,* entrambi su soggetto dell'ottimo Rafael Ascona — non solo si è collocato con questi due film tra i registi più valorosi del nostro cinema ma ha addirittura aperto una nuova strada verso uno stile spagnolo di cinema, con chiare influenze di un « humor nero » che in Spagna ha una illustre tradizione risalente al romanzo picaresco della nostra Epoca d'oro.

Ciascuno di questi tre registi meriterebbe uno studio « in extenso » che non è possibile, naturalmente, fare in un lavoro panoramico generale come il nostro. Basta dire che essi si sollevano di gran lunga sul livello medio dei nostri realizzatori cinematografici; anche se dietro di loro (e più che per i loro risultati, piuttosto per la loro apprezzabile volontà di indirizzarsi verso un cinema vivo e nuovo) si vanno segnalando il catalano Julio Coll — autore di *Distrito Quinto* e *Un vaso de whisky* (e di altre opere non disprezzabili) —, Carlos Saura, regista di *Los Golfos,* e qualche altro.

Vi è infine da citare — più per i loro meriti passati che per la loro attività presente — Josè Luis Saenz de Heredia (direttore dell'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas di Madrid), Edgar Neville, Rafael Gil, Nieves Conde e Antonio Roman, approdati a un cinema commerciale dagli orizzonti limitati, al quale aderiscono inoltre Torrado, Iquino, Forquè, Selò e Ardavin, nonché l'irrequieto Rovira Beleta, l'irregolare Isasi e il diseguale Lazaga. Altri due uomini non mediocri, Lucia e Del Amo, sembrano aver ri-

nunciato a tutto ciò che non sia compromesso commerciale, e quanto a Vajda (autore di quel *Marcellino* che tanta valuta staniera ha procacciato alle casse del cinema spagnolo) si può dir di lui che è sempre un coscienzioso artigiano, perfettamente padrone della tecnica, ma ha perduto lo slancio dei suoi primi tempi di attività. Restano infine — lasciando a parte la figura di Josè Maria Nuñes, autore di uno sconclusionato ma interessante *Mañana* — nomi come Forn, Delgràs, Elorrieta, Blasco, Fernàn Gomez, Santillàn, Orduña, Salvador, Salvia ed altri, tutti confezionatori di film su commissione, talvolta non privi di una loro dignità, sul piano puramente commerciale.

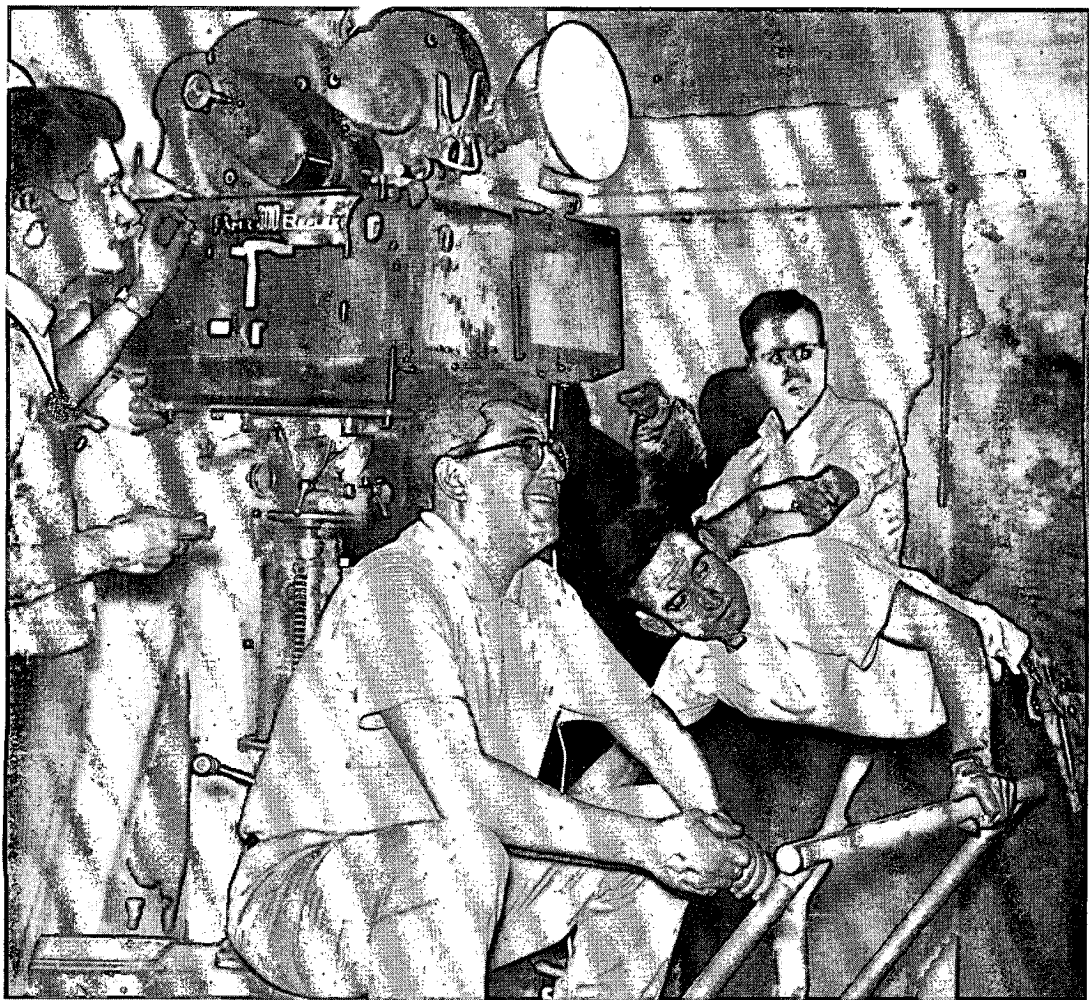
Tra i soggettisti e sceneggiatori emergono il già citato Azcona, Leonardo Martin, Minura Paso, Dibildos, Clarasò, Soria, Coello, Colina, Pelia, Font-Espina, Illa y Comeròn, Lopez Rubio, Mas-Guindal, ecc.

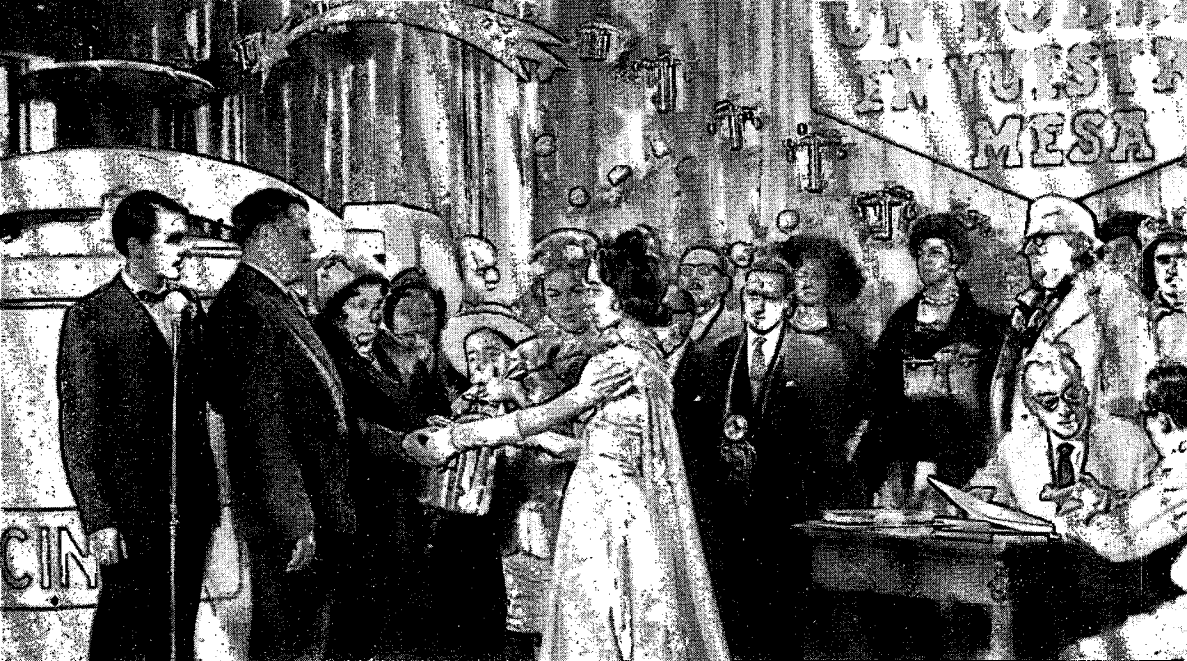
Gli operatori sono generalmente di notevole valore tecnico e specie negli ultimi anni — nonostante che le macchine da presa o le attrezzature tecniche non sempre siano di modello molto recente — hanno ottenuto alcuni risultati degni del massimo apprezzamento. E' doveroso citare almeno i nomi di Josè Agnayo, Manuel Berenguer, Alfredo Froile, Goldberger, Keller, Aurelio e Federico Lorraya, Cecilio Paniagua, Sebastian Perera, Perez de Rozas, Francisco Sempere, Toran e Torres Garriga. Lo stesso dicasi per gli scenografi, tra i quali meritano particolare menzione Enrique Alarcòn, Sigfrido Burman, Canet-Cubel, Alfonso de Lucas, Santiago Ontonôn e Torre de la Fuente. I musicisti cinematografici più considerevoli sono Asinm Arbò, Rafael Ferrer, Cristobal Halfter, Isidro Mairtegni, Javier Montsalvatje e Martinez-Tudò.

Tristezze della coproduzione

Così come nel cinema nazionale — come si è visto — predomina il genere commedia rosa, futile ed evasiva, nel campo delle coproduzioni è il gigantismo pseudo-storico che si impone.

Nel 1960 sono stati realizzati nei teatri di posa nazionali 18 film di coproduzione: 1 con la Germania, 2 con l'Argentina, 3 con la Francia, 9 con l'Italia e altri tre nei quali la collaborazione ha cointeressato, oltre la Spagna, due dei citati paesi. E poiché ciò che cercano gli stranieri in Spagna è il risparmio nella realizzazione di grandi scenografie e nella scrittura di attori di secondo piano, si spiega facilmente come si sia raramente superato, sul piano artistico, il li-

Cinema spagnolo oggi

Juan Antonio Bardem, il maggiore regista spagnolo contemporaneo, in un momento della lavorazione di un suo recente film.

(*Sopra*) Luis G. Berlanga, contornato dai suoi collaboratori, controlla una scena del suo ultimo film *Plácido*. - (*Sotto*) *El Cochecito* del regista italiano Marco Ferreri (la sceneggiatura è di Rafael Azcona).

(*Sopra*) *Plácido*, il film più recente e più impegnato di Luis G. Berlanga, che vi ha svolto una satira della falsa generosità. - (*Sotto*) *Los Chicos*, il film d'esordio di Marco Ferreri, è stato poco apprezzato in Spagna nonostante il suo tema vivo ed attuale.

El Lazarillo de Tormes di Cesár Ardavín, premiato con l' « Orso d'oro » al Festival di Berlino del 1960.

A las Cinco de la Tarde, l'ultimo film di Juan Antonio Bardem imperniato sui retroscena della tradizionale « Fiesta de los Toros ». (*Nuria Espert e Germán Cobos*).

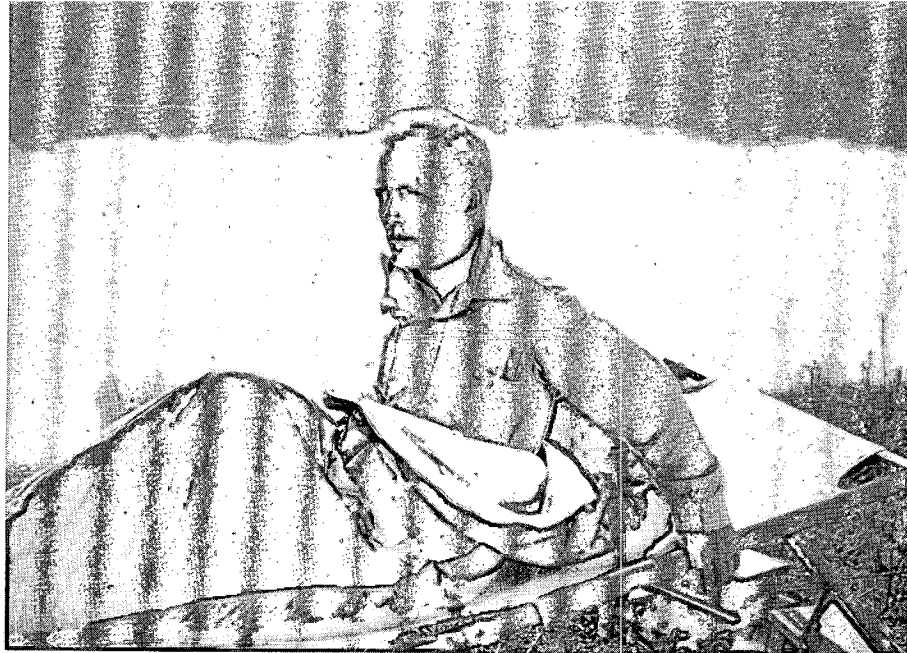
Los Golfos di Carlos Saura, un regista fra i più promettenti.

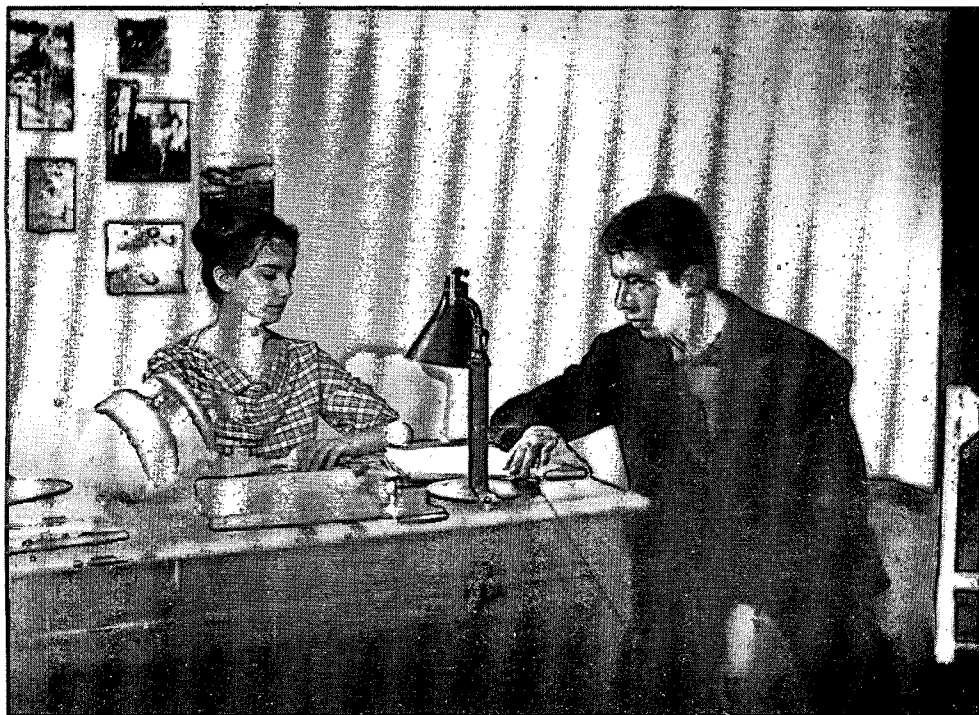
Altas Variedades di Francisco Rovita Beleta, un altro regista non privo di ambizioni.

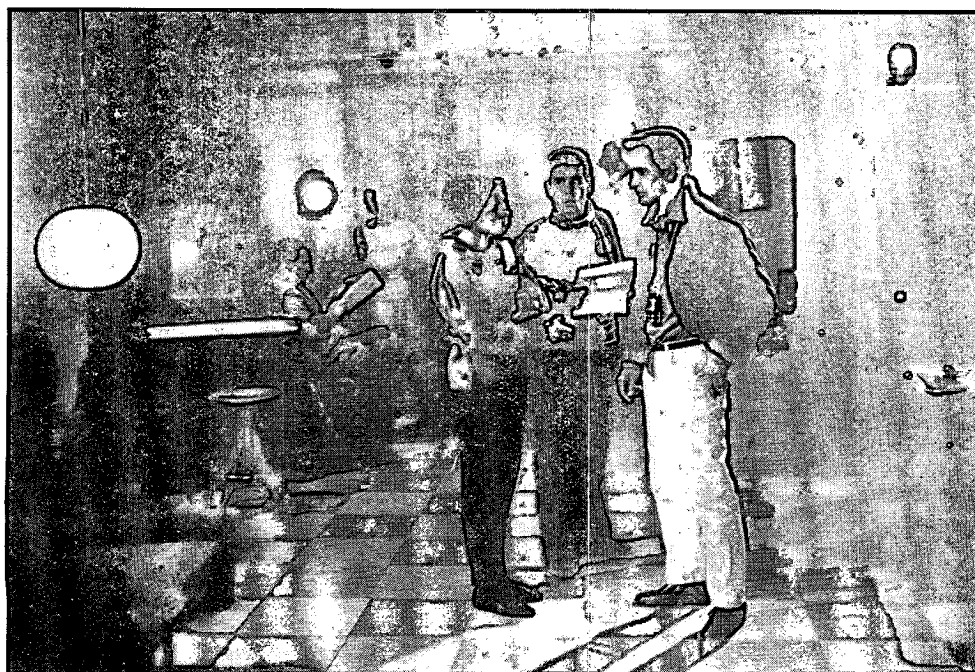
Siega Verde, un mediocre film di Rafael Gil ambientato nel suggestivo paesaggio del Pireneo catalano.

Juventud a la intemperie, in cui il regista Ignacio Iquino ha svolto in maniera melodrammatica un tema con pretese sociali.

Saggi degli allievi del C.S.C.

Che farai questa estate?, saggio di diploma dell'allievo regista Enzo Battaglia. (*Renato Giomini e Krystyna Stypulkowska*).

Due espressioni di Antonio Menna in *La battaglia,* saggio di diploma dell'allieva regista Liliana Cavani.

Due inquadrature di *Uno sport*, saggio di diploma dell'allievo regista Marcello Pandolfi. (*Fiorella Viglietti, Gian Luigi Crescenzi, Ireneo Petruzzi, Alberto Cevenini*).

L'attrice, saggio di primo anno dell'allievo regista Enzo Dell'Aquila. (*Krystyna Stypulkowska*).

(*Sotto*) *Primo short*, saggio finale dell'allieva regista danese Nily Arutay. (*Christa Windish-Gratz, Stefano Satta, Antonio Menna*).

K, saggio di primo anno dell'allievo regista Sergio Tau. (*Ireneo Petruzzi e Christa Windish-Gratz*).

(*Sotto*) *La colpa e la pena*, saggio di primo anno dell'allievo regista Marco Bellocchio. (*Stefano Satta e Alberto Maravalle*).

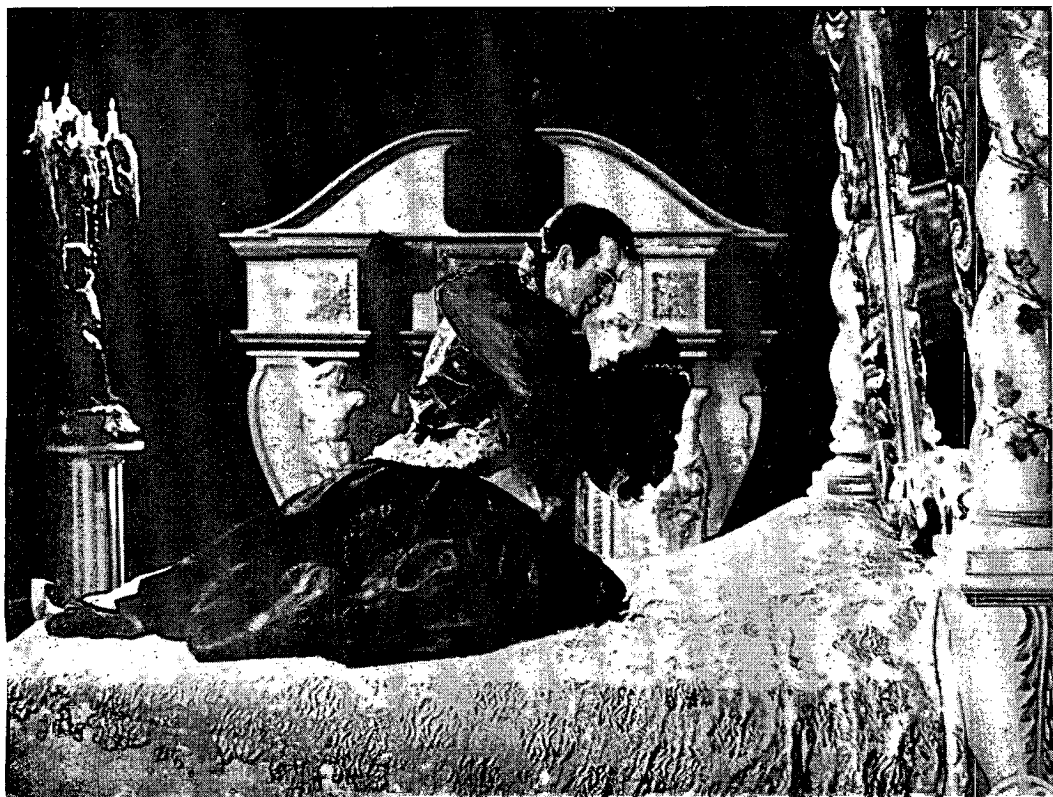
Il ritorno, saggio finale dell'allievo regista greco Antonio Flurakis. (*Valentino Macchi e Dario De Grassi*).

(*Sotto*) *L'ubriaco*, saggio finale dell'allievo regista senegalese Samba Ababacan (*interpretato da lui stesso*).

Spiaggia solitaria, saggio finale dell'allievo regista pakistano Kalam Shamsuddin. (*Antonio Menna*).

Film di questi giorni

Sommaren med Monika (Monica e il desiderio, 1952) di Ingmar Bergman. (*Harriet Andersson e Lars Ekborg*).

Djävulens öga (L'occhio del diavolo, 1960) di I. Bergman. (Sopra: *Bibi Andersson, Nils Poppe, Jarl Kulle* - Sotto: *Jarl Kulle e Gertrude Fridh*).

Splendor in the Grass (Splendore nell'erba, 1961) di Elia Kazan. (*Warren Beatty e Natalie Wood*).

The Hustler (Lo spaccone, 1961) di Robert Rossen. Sopra: *Jackie Gleason e Paul Newman* - Sotto: *Paul Newman e Myron McCormick*).

vello medio del cinema propriamente spagnolo in questo genere di evocazioni storico-mitologiche, di cui gli esemplari più tipici sono opere come *Ursus* e il *Colosso di Rodi.*

Il doppiaggio

Il pubblico spagnolo, — un po' come quello italiano — si è disgraziatamente tanto assuefatto al sistema del doppiaggio dei film stranieri che sarebbe oggi impresa da titani cercar di eliminarlo. Solo di rado capita che i distributori offrano anche film nella versione originale con sottotitoli — si tratta generalmente di opere ritenute di scarse possibilità commerciali (*Un, deux, trois, quatre* di Roland Petit, *Rashomon* di Kurosawa) e perciò destinate a un pubblico di « élite ». Ma la cosa peggiore è che vengono doppiate, o meglio « post-sonorizzate », anche quasi tutte le produzioni spagnole, che vengono girate mute e in seguito sonorizzate, facendo frequente ricorso alle voci di attori teatrali, ritenute ovviamente più fonogeniche e perfette, come dizione, di quelle degli attori di cinema. A tale ibrido sistema fanno ormai ricorso quasi tutti i registi spagnoli, i quali in esso trovano oltretutto un correttivo alla loro scarsa capacità di dirigere gli attori, incuranti dell'inevitabile senso di monotonia causato dal tono enfatico e stereotipato che caratterizza i dialoghi letti in sala di sincronizzazione.

Quanto ai produttori, essi si dichiarano favorevoli all'abolizione del doppiaggio, ma non certo per preoccupazioni di carattere estetico (alle quali sono, com'è noto, scarsamente sensibili): piuttosto per ridurre la concorrenza dei film stranieri, la cui diffusione riceverebbe senza dubbio un fiero colpo da un provvedimento del genere, a vantaggio esclusivo della produzione nazionale. La quale tuttavia, ne siamo sicuri, non per questo troverebbe automaticamente una spinta al miglioramento della propria qualità artistica.

I premi annuali

Negli ultimi cinque anni, il Sindacato Nazionale dello Spettacolo ha attribuito i massimi riconoscimenti a film così indiscutibilmente brutti come *Muriò hace quince años, Embajadores en el enfierno, Quince bajo la luna, Molokai, La fiel infantaria, El principe encadenado* e *La paz empieza nunca,* prototipi di un cinema carta-

pestaceo e inutile; per converso ha assegnato solo premi minori a *El cochecito, Calle Mayor, Calabuch, Cómicos, Muerte de un ciclista* a *El pisito*. Bastano questi titoli a confermare il nostro asserto iniziale, che cioè s'impone ormai un rinnovamento totale dei procedimenti e degli orientamenti organizzativi del cinema spagnolo.

La nuova generazione

Negli ultimi anni, dall'IIEC — l'Istituto del Cinema di Madrid — sono usciti un buon numero di giovani registi bene al corrente, non solo sul piano tecnico, dei più recenti raggiungimenti delle cinematografie straniere e coscienziosamente preparati ad affrontare le fatiche e le difficoltà del lavoro professionale. E' il caso di ricordare, tra gli altri, Martin Patino, Boran, Toràn, Summers, Picazo, Feliu, Font-Espina, Aguirre, Hernandez Marcos e Diamante. Quando, or son quasi due anni, alcuni di essi presentarono per la prima volta i loro brevi ma interessanti « shorts » di diploma di fronte a un qualificato pubblico composto in gran parte di stranieri — in occasione delle « Giornate Internazionali delle Scuole di Cinema » di San Sebastian — molti, specie fra i delegati stranieri (e su questa stessa rivista ne riferì il rappresentante italiano, Guido Cincotti) furono vivamente colpiti dalle inquietudini spirituali e dall'abilità tecnica che rivelavano quelle opere, così contrastanti nelle loro ambizioni artistiche con quel penoso « impasse » del cinema professionale del quale ci stiamo occupando in queste note. Bene: da allora questi giovani sono entrati, come suol dirsi, nell'ambiente, han conseguito il loro bravo libretto professionale, sfornano uno dopo l'altro progetti e propositi, ma la verità è che quasi nessuno sollecita la loro collaborazione. E intanto i vecchi (di spirito più che di anni), quelli che non hanno più nulla da dire, i conformisti, gli artigiani, o i mediocri registi argentini di cui pullulano i teatri di posa madrileni continuano tranquillamente la loro fruttifera carriera in questo tipo di cinema vuoto, insipido e spalmato di marmellata che nel novanta per cento dei casi è destinato a inondare i nostri schermi durante quella famosa settimana di proiezione obbligatoria che trasforma le sale cinematografiche in autentici « forni » e che tuttavia continua ancora ad esser ritenuta la migliore forma di protezione per la produzione nazionale.

Gli attori

Mal lanciati dal punto di vista pubblicitario, e privi in realtà, quasi sempre, di autentica levatura artistica, gli attori spagnoli riescono raramente ad essere per sé stessi elemento di attrazione e di successo commerciale. Uniche indiscutibili eccezioni, forse, sono state Imperio Argentina negli anni precedenti la guerra, e oggi Sarita Montiel. Una certa popolarità hanno comunque conseguito Pablito Calvo, Joselito, Marisol (tre attori bambini da anni imperversanti), Carmen Sevilla, Paquita Rico, Lola Flores, Tony Leblanc, Aurora Bautista, Marujita Diaz, Conchita, Montes, Mary Sampere, Mario Cabré, Alberto Closas, Jorge Mistral, Josè Suarez, Vicente Parra, Lilian de Celis, Ana Mariscal, Fernando Fernàn Gomez, Adolfo Marsillach, Francisco Rabal, Fernando Rey, Rafael Rivelles, Maria Cuadra, Conrado Sanmartìn, Carlos Casaravilla, Pepe Isbert, Emma Penella, Marisa Prado, Antonio Vilar, Javier Escrivà, Conchita Bautista, Mikaela, e Susana Canales (molti dei quali provenienti dal teatro), mentre si è andato anche formando un solido gruppetto di caratteristi o attori di secondo piano, tra i quali si possono segnalare Nuria Torray, Amparo Soler, Leal, Amelia de la Torre, Elena Espejo, Juliàn Mateos, Germàn Cobos, Rafael Bardem, Guadalupe Muñoz Sampedro, Felix de Pomés, José Marà Lado, Carlo Lloret, Pepe Nieto, Angel Picazo, Luis Prendes, Antonio Prieto, Antonio Riquelme, Fernando Sancho, Maruja Asquerimo, Maruchi Fresno, ecc.

In Spagna, infine, esistono numerose sedicenti « scuole per attori cinematografici », ma la sola che offra serie garanzie didattiche e ufficiali è il citato Istituto di Madrid.

Speranza finale

Così stanno le cose nel cinema spagnolo. E così staranno ancora per molto tempo (ad onta della frequente apparizione di talenti nuovi e giovani) fino a quando non saranno stati riformati tutti gli organismi che regolano la vita della nostra cinematografia e non venga finalmente strutturata una autentica industria, che non tenga tanto in disprezzo le ragioni dell'arte e cerchi di riallacciarsi in qualche modo alla nostra gloriosa e ormai quasi dispersa tradizione artistica. Così staranno le cose fino a quando non si crei quella « coscienza cinematografica » nazionale che veniva auspicata nelle « Giornate di Salamanca » or sono alcuni anni, e si finisca una buona volta con

questo cinema che ha perso ogni significato culturale per trasformarsi in un ibrido « esteticamente nullo, politicamente inefficace, socialmente falso e industrialmente rachitico », come lo definì una volta Juan Antonio Bardem, e come purtroppo continua ad essere ancora oggi.

Ma soprattutto lascino, i reggitori della politica cinematografica spagnola, lascino una volta per tutte le mani libere ai creatori, agli artisti, ai poeti, a coloro i quali hanno parole nuove da dire, rivedano con intelligenza questo mito dell' « asepsia » nei temi e nella forma; consentano che si ricerchino i modi di un cinema veramente cristiano e spirituale; proteggano la qualità e respingano il servilismo: lavorino con entusiasmo in questa direzione, e in tal modo forse riusciranno a far fruttificare la nostra speranza, una speranza che alimentiamo dal giorno stesso in cui cominciammo a desiderare un cinema che meritasse il nome glorioso di spagnolo.

Il cinema di Salò

di ROBERTO CHITI e MARIO QUARGNOLO

Da Cinecittà a Cinevillaggio

Il 25 luglio, che già cupamente presagiva l'8 settembre, colse Cinecittà e dintorni del tutto di sorpresa. I giornali cinematografici che avevano liquidato in fretta e furia i vecchi direttori « compromessi », cominciarono allora a scrivere che la « pacchia » era finita, che per i viali di Cinecittà, presidiata militarmente, si vedevano « facce imbronciate » e che era giunta insomma, l'ora della resa dei conti. Luigi Freddi, deus ex-machina della Cines e di Cinecittà, era finito in prigione e gli altri gerarchi e gerarchetti del cinema del ventennio avevano preso prudentemente il largo. Evidentemente, i cronisti di quel periodo quando parlavano di « pacchia » dovevano per forza di cose riferirsi alle sovvenzioni governative ingiustificate, ai casi (che allora per la prima volta affioravano) di smaccate protezioni e di altrettanto smaccati favoritismi, ma il significato di « pacchia » sarebbe stato estremamente ingiusto se preso nel termine estensivo di condanna a tutto l'operoso lavoro del cinema italiano, il quale aveva raggiunto un'ottima posizione tecnica e stava raffinando quei quadri artistici che sarebbero poi vigorosamente esplosi dopo la liberazione.

Comunque, la calda estate del 1943, con i bombardamenti aerei (che raggiunsero anche, come è noto, Cinecittà), con l'invasione in atto del territorio nazionale, con i tedeschi in casa sempre più inquieti, con un avvenire, per dirla in breve, più incerto dell'incerto presente, consigliarono la produzione italiana ad andare molto molto piano. Infatti, il ruolino di marcia di agosto registra solo quattro film in faticosa lavorazione a Cinecittà (*La donna della montagna* di Renato Castellani; *Tutta la vita in ventiquattro ore* di Carlo Lodovico Bragaglia, *Il fiore sotto gli occhi* di Guido Brignone e *Il cap-*

pello da prete di F.M. Poggioli) mentre nei cosiddetti dintorni tirava la stessa aria prudenziale (fra l'altro, c'era in lavorazione un film di Leo Longanesi, regista esordiente, ma già letterato pungentissimo). Le cose, dunque, andarono avanti alla meno peggio fino al fatale 8 settembre. Scrive Luigi Freddi: « Nei giorni immediatamente successivi l'8 settembre 1943, Cinecittà divenne preda del più furibondo saccheggio. Alla furia anonima subentrò subito la rapina organizzata. Le autorità militari germaniche notificarono a Cinecittà una dichiarazione con la quale si precisava che l'ufficio Okw-West-Wpr del comando speciale di Roma, era autorizzato o incaricato di fermare, acquistare, prelevare tutte le apparecchiature cinematografiche esistenti in Roma e nei dintorni della città stessa allo scopo di « salvaguardarle ». Una commissione civile aggregata allo stesso comando era autorizzata a fissare l'effettivo prezzo delle apparecchiature... Gli esperti tedeschi precisarono il materiale da prelevare da Cinecittà e da trasportare in Germania e ne fissarono il prezzo globale in 13 milioni. Si riuscì soltanto, attraverso rischi e difficoltà enormi, a salvare qualcosa, dislocando nell'edificio del ministero delle finanze, in vari magazzini in città e anche presso privati, una parte del prezioso materiale. In ogni modo, gran parte degli impianti tecnici di Cinecittà venne preso in consegna dall'Armata tedesca. Contemporaneamente le stesse autorità militare, comunicarono che gli impianti e i macchinari e il materiale vario ancora esistente a Roma, dovevano essere prelevati per venir trasferiti nell'Italia settentrionale. Un treno di sedici vagoni, otto diretti in Germania e otto diretti a Venezia, partì il 16 ottobre 1943 da Roma per Verona ove avrebbe dovuto avvenire lo smistamento. Feci in modo che le successive spedizioni, deliberate dalle autorità italiane avvenissero a cura della Cines, preferendo affrontare l'onere finanziario piuttosto che aumentare i rischi di cui sentivo il puzzo nell'aria. Così giunsero felicemente a Venezia: il giorno 5 novembre tre carri, il giorno 8 dicembre ancora due carri, il 15 dicembre ancora due carri e infine il 31 dicembre gli ultimi 4 carri: complessivamente undici carri ferroviari. Successivamente, in gennaio, provvidi ancora a far giungere regolarmente un autocarro, prima, carico di delicate attrezzature, e poi due autotreni con materiali d'uso ».

Intanto, a Roma, già capitale orgogliosa del cinema italiano, il cinema era praticamente rimasto solo sugli schermi. Con il numero

(1) Luigi Freddi: *Il Cinema*, 2 voll., L'Arnia, Roma, 1949.

36 dell'11 settembre cessava le pubblicazioni il settimanale « Film » (diretto da Sandro Pallavicini, che aveva sostituito Minò Doletti); dopo qualche prolungamento chiudeva i battenti anche « Cinema » (diretto negli ultimi numeri da Mario Corsi, che aveva sostituito il « badogliano » Gianni Puccini, il quale, a sua volta si era seduto sulla poltrona del « fascista » Vittorio Mussolini), e anche « Bianco e Nero », il mensile del Centro Sperimentale di Cinematografia, aveva sospeso le sue pubblicazioni, mentre il Centro stesso non riprendeva l'attività.

Frattanto a Cinecittà capillarmente spogliata (con i teatri sei, sette e dieci completamente distrutti dalle bombe, col cinque gravemente danneggiato e con tutti i reparti più o meno spezzonati) si accasermarono le truppe tedesche.

Nel fosco quadro della « Roma città aperta » i cinematografari cercavano di arrangiarsi alla meno peggio nella lunga notte che non finiva mai. Qualcuno passò le linee e trovò da lavorare nell'Italia Libera (come Mario Soldati o Steno), qualche altro, come vedremo, rispose all'appello del Nord e si trasferì a Venezia, ma la maggioranza rimase a Roma. In questo periodo, con mezzi di fortuna e attraverso difficoltà di ogni genere, Vittorio De Sica girò per il Centro Cattolico Cinematografico: *La porta del cielo*. Il film fu realizzato in tanta segretezza, che dopo la Liberazione della città molti dell'ambiente si domandavano se effettivamente l'opera esistesse o meno (2). Due altri film — artisticamente ignobili, del resto — furono girati, come si disse, « alla macchia ». Essi sono: *Quartetto pazzo* di Guido Salvini, con Gino Cervi, Anna Magnani, Rina Morelli e Paolo Stoppa e *Che distinta famiglia* di Mario Bonnard, con Gino Cervi, Assia Noris, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Enrico Viarisio, Aroldo Tieri e Guglielmo Barnabò.

Dalla fine del 1943 alla Liberazione del giugno '44 (cioè quando « era notte a Roma ») agirono sui palcoscenici della capitale le compagnie De Sica-Isa Miranda-Roldano Lupi (« Zazà », « La piccola fonte », « L'ufficiale della guardia »), la Totò-Magnani, la Rascel-Semprini-Rabagliati, la Macario, la Pilotto-Bagni-Zacconi-Cortese e

(2) « *Il film del mistero*: Ci è giunta notizia di un film girato sotto gli auspici del Centro Cattolico Cinematografico, durante l'occupazione nazista di Roma. Pare si tratti di un film italiano; si dice che il soggetto intitolato *La casa dell'angelo* sia dovuto a Bargellini; Vittorio De Sica non sarebbe estraneo alla cosa. Poiché il periodo clandestino è cessato anche per i partiti politici, che pure svolgono un'attività rischiosa saremmo grati al C.C.C., a Bargellini e a De Sica se volessero fornirci qualche notizia in merito » (« Star », Roma, 16 settembre 1944).

altre formate in prevalenza da attori cinematografici disoccupati, che non avevano voluto sentire il pericoloso richiamo delle sirene del Nord. Tutti i grossi registi e attori, insomma, rimasero in attesa a Roma, nonostante, a quanto si dice, pressioni e lusinghe. A Venezia lavorarono solo tre nomi veramente popolari: la coppia Luisa Ferida-Osvaldo Valenti e Doris Duranti. I « casts » dei film girati venivano completati con gli attori che già si trovavano sulla piazza, gli eccellenti caratteristi del teatro veneto, mobilitato al completo con Cesco Baseggio, Carlo Micheluzzi e la moglie Margherita Seglin, Gianni e Gino Cavalieri, Giuseppe e Elisa Zago, Leo, Amalia e Tonino Micheluzzi, Leony Leon Bert, Emilio Baldanello (definito il « prezzemolo » dei film veneziani) e Riccardo Diodà. Altri attori vennero creati sul posto con effimeri risultati: Renato Bossi, ad esempio, fugace attor giovane, proveniva dalle file dei tennisti, e così via.

Nessun regista di fama superò gli Appennini. Lo stesso vale per operatori e scenografi. In tal modo vennero girati una quindicina di film, la maggior parte dei quali, per l'incalzare degli eventi e per la loro patente mediocrità, non vide mai la luce. Carlo Della Corte ci ha lasciato un quadro assai vivo dell'ambiente di quello che venne chiamato — in analogia a « Cinecittà » — « Cinevillaggio »: « Chi scrive ricorda bene l'aria che si respirava a Venezia, nuova capitale cinematografica del nuovo governo mussoliniano, ad esso adeguata, e non soltanto per statura. Rinasceva in riva alla laguna il divismo autarchico; sulla riva degli Schiavoni, senza nemmeno più temere la concorrenza delle stelle dell'Ufa, passeggiavano sussiegosi Doris Duranti, Luisa Ferida, Erminio Spalla, Osvaldo Valenti, gli ultimi due sovente vestiti della divisa di militi della repubblica sociale, presto imitati da attori di nuovo conio, nati allora o quasi, i cui nomi restano legati a qualche debole film di quel periodo. Renato Bossi e Giuliana Pinelli, ad esempio, che tentarono inutilmente di creare una nuova coppia cinematografica a grande successo. Un cinema paramilitare dunque, se anche alcuni suoi attori alternavano lo svago del rastrellamento con quello della recitazione, ma tuttavia non esente da aspirazioni snobistiche e arrivismi, pur nella precaria congiuntura che ne minava la vita e lo ridusse a breve fuoco d'artificio. Le difficoltà erano molte e credo che ormai quella provvisoria attività avesse il solo scopo di una dimostrazione di presenza e di impiegare registi attori e maestranze che altrimenti chissà come avrebbero potuto sbarcare il lunario, tenuto conto che con il progressivo avvicinarsi

del fronte (e, aggiungiamo noi, con le asprezze dei collegamenti), si riduceva sempre più e in modo drammatico la disponibilità dei circuiti cinematografici e quindi di un numeroso pubblico pagante capace di compensare le spese sostenute » (3). Si pensi che quando i primi film prodotti a Venezia erano pronti per il noleggio, gli alleati si trovavano già sulla linea gotica, lasciando libere ai « veneziani » poche città-chiave e anch'esse non facilmente raggiungibili.

La Cines

Il 29 gennaio 1944 tornava a uscire, con la direzione di Mino Doletti, il settimanale « Film » che aveva interrotto le pubblicazioni, come abbiamo già ricordato dopo l'8 settembre. « Film », naturalmente, presentandosi con etichetta veneziana (« si pubblica a Venezia ogni sabato in edizione italiana e tedesca »), spianava il terreno alla preannunciata « rinascita ». Come ha detto il già citato Della Corte (3): « Una cronaca attenta del periodo in cui Venezia recitò il ruolo di capitale italiana del cinema, rimane affidata alla testimonianza di " Film " che allora registrava minuziosamente fatti, indiscrezioni, commenti nati in quell'ambiente e che resta involontario e prezioso documento per quanti desiderino conoscere con una certa esattezza, nei suoi dettagli, la storia della nostra cinematografia in quel triste periodo ».

« Film » uscì regolarmente fino al 21 aprile 1945. Il suo direttore fu comunque molto abile, politicamente parlando, poiché diede al giornale un'impostazione, tutto sommato, neutra e vicina, se non affine, all'attendismo. Questo atteggiamento sorprese non poco coloro che ricordavano la faziosità, spesso irritante, del « Film » romano (che però sostenne sempre a spada tratta il cinema italiano), e salvò il direttore da grossi guai. Passata la tempesta, infatti, « Film » poté ripresentarsi nelle edicole a meno di un anno dalla Liberazione. « Film », dunque, fu il minuzioso e fedele registratore dei « fasti » cinematografici veneziani, che oscillavano tra i due poli della Scalera alla Giudecca e della Cines ai giardini della Biennale. Esamineremo ora quest'ultima società, rimandando al successivo capitolo la relazione sulla Scalera.

---

(3) Carlo Della Corte: *Bandiera bianca alla Giudecca,* in « Cinema », Milano, terza serie, n. 156, 10 dicembre 1955.

Luigi Freddi, a Venezia, dopo ricerche infruttuose, pose gli occhi sui padiglioni della Biennale d'arte ai giardini e particolarmente a quello dell'Italia, nel centro del quale la presenza di un salone di grandi dimensioni e di una serie di altre sale più piccole, ma sempre ragguardevoli, gli avevano fatto balenare la possibilità di un adattamento a studio cinematografico. « Fin dall'undici gennaio (1944) », scrive, « feci iniziare i lavori di approntamento dei padiglioni in base a un progetto preciso e dettagliato già precedentemente studiato. Preziosi collaboratori in questa difficile opera mi furono dapprima l'ingegner Arrigo Usigli e l'architetto Virgilio Marchi e poi l'ingegnere Giuseppe Zocchi. Tali lavori si iniziarono però in una situazione abbastanza difficile, in quanto, oltre a tutto il Ministero dell'Educazione Nazionale aveva posto alcune riserve in relazione alla possibilità che nell'anno 1944 dovesse essere indetta la regolare Biennale » [*santa ingenuità!* n.d.r.]. Comunque il 22 febbraio 1944 avveniva ai giardini l'inaugurazione del cinema di Salò, con il primo giro di manovella di *Un fatto di cronaca* di Piero Ballerini. Erano presenti il Ministro della Cultura Popolare, Mezzasoma, il Direttore Generale dello Spettacolo, Giorgio Venturini (il quale proprio nel discorso inaugurale coniò il termine di Cinevillaggio: « d'accordo, quel che vedete non è Cinecittà: chiamiamolo pure un cinevillaggio »), un malinconico ambasciatore giapponese e altri personaggi più o meno tetri. I teatri di posa, già pronti, erano tre (di cui uno di buone dimensioni), un quarto era in via di approntamento nel padiglione dell'Olanda. C'erano anche una sala di doppiaggio, una falegnameria, il reparto scenografico, i magazzini. « Film », illustrando l'avvenimento, scriveva che con ciò si dava « una nuova evidente dimostrazione della formidabile volontà ricostruttiva dell'Italia fascista e repubblicana: volontà la quale si traduce in atti concreti per dare un nuovo contributo alla difesa della cultura europea ». A queste parole non ci resta da aggiungere che una cosa: mai crediamo, la « cultura europea » (neanche quella tutta particolare e fra virgolette di tipo nazista) è stata servita così male, come dall'esangue, grigia, fiacca, inutile (per tutti, « repubblichini » compresi) cinematografia lagunare. Nei film girati a Venezia, poveri spettacolarmente e tecnicamente difettosi, manca la pur minima idea o il segno, magari discontinuo, di una personalità: tutto è provvisorio, precario, sciatto, raffazzonato alla meno peggio, incerto e greve. Si salva dalla condanna totale, solo *La buona fortuna* di Fernando Cerchio, ope-

retta di discreta fattura (cui hanno vagamente collaborato anche Corrado Pavolini, Francesco Pasinetti e Ugo Casiraghi), che, meritandosi un paio di stellette, risulta essere la migliore pellicola della serie. Paola Ojetti, recensendola in « Film », la definiva « luminosa e gioconda » e continuava « Cerchio ha studiato, maltrattato, manipolato, smontato, scarrocciato sbertucciato Carné con la mano destra e Capra con la mano sinistra, li ha vivisezionati come sopra un tavolo di medicina legale, li ha distrutti come un orologiaio distrugge un orologio e ha fatto " La buona fortuna "... Aspettiamo adesso che Cerchio si vendichi di se stesso e del brutto servizio che si è reso, mettendo la sua mirabile tecnica al servizio di un cuore più caldo e di un soggetto più compiuto o più umano ecc. ecc. ». Insomma, sotto questa ridondanza barocca, si scorgono perplessità e riserve, per cui, in definitiva, *La buona fortuna* si può considerare, in sede strettamente critica, un tentativo, non riuscito, di tiepidissimo e contingente interesse. Quanto al prototipo, cioè a *Un fatto di cronaca,* il Vice dello stesso « Film » annotava: « Il film aveva tutti i cosiddetti presupposti di un'opera d'arte. E, bisogna dirlo, in alcune inquadrature, in alcuni particolari, in alcune battute l'opera d'arte è rimasta. Ma una incredibile lentezza della realizzazione, alcune lacune nel racconto (dovute forse al tempo perso dal regista nelle passeggiate di questi lenti attori, nemiche acerrime del ritmo del film) e un doppiaggio che, essendo fatto nell'Italia settentrionale, è il più deficiente di quanti ne siano mai stati fatti, compromettono l'esito del film. Valenti e la Ferida hanno lottato sempre per salvare la loro arte, sommersa anche da una fotografia che le cause contingenti hanno reso buia e monotona ». Come si vede, anche in *Un fatto di cronaca* l'arte è tutta in intenzioni, che non si sono concretizzate. Non vale continuare in un impossibile esame critico delle altre opere, che sono talmente nulle da rifiutare anche la più negativa delle recensioni.

Ricordiamo inoltre che taluni di tali film, sopraffatti dagli avvenimenti, rimasero incompiuti o comunque non furono immessi nel noleggio. In questa condizione è venuto a trovarsi, fra gli altri, *L'angelo del miracolo* di Piero Ballerini (4). Le attrezzature tecniche erano deficienti e incomplete: basti dire che bisognava mandare a Torino (con la « tranquillità » e la « sicurezza » dei viaggi di allora) il negativo per lo sviluppo e la stampa. Per ovviare in qualche modo alla

(4) Roberto Chiti e Mario Quargnolo: *Ricordo di Piero Ballerini* in « Ferrania », Milano, maggio 1958.

grave carenza tecnica, Freddi mandò a Verona una persona fidata per sapere dove fossero finiti gli otto vagoni di materiale di Cinecittà partiti dalla stazione di Roma il 16 ottobre 1943 e diretti a Venezia, almeno nominalmente. E così gli venne riferito, eliminando anche il più piccolo dubbio, che i suddetti carri, assieme agli altri, erano stati istradati direttamente in Germania via Mestre-Udine-Tarvisio. I vagoni erano stati fermati dapprima a Praga (dove i tedeschi avevano costituito a Barrandov una succursale dell'Ufa), poi fatti proseguire per Dresda e infine di nuovo trasportati a Praga. Freddi si rivolse all'ambasciata tedesca e riuscì a ottenere, dopo molte difficoltà, i visti per inviare a Praga l'ingegnere Usigli, che riuscì a partire solo il 28 gennaio 1944. « Una notte, dopo una settimana », racconta Freddi, « sono chiamato al telefono. Una voce flebile, lontanissima, riesce a farsi intendere fra disturbi infernali. E' Usigli che telefona da Praga. La sua voce è emozionata. Ha rintracciato il materiale. Mi descrive un immenso magazzino in cui sono accatastate macchine d'ogni genere e d'ogni paese. Dice che il " nostro " è confuso con tutto l'altro " acquistato " dai tedeschi a Roma e con quello raccattato in ogni parte d'Europa. Dico a Usigli di preoccuparsi soltanto, se possibile, di radunare il materiale corrispondente ai nostri elenchi... Usigli mi risponde che farà di più, di più. Infatti egli rimandò le attrezzature migliori e in misura maggiore a quella degli elenchi: *à corsaire, corsaire et demi!* ». Su « Film » del 17 giugno 1944 si poteva leggere: « E' giunta in questi giorni a Venezia, da Praga, per gli stabilimenti Cines, l'apparecchiatura sonora di Cinecittà, montata su camion Fiat. Con l'arrivo di quest'ultimo carro ferroviario si è completata la sistemazione a Venezia, e in modo da soddisfare le esigenze della nuova produzione, di tutto quel materiale che, partito da Roma, il 15 ottobre dello scorso anno, fu poi erroneamente indirizzato dalla stazione di Mestre agli stabilimenti cinematografici della Prag Film a Barrandov ». E su quell' « erroneamente », nonostante la tragicità del momento, sorrisero tutti i lettori di « Film ».

La Scalera

Nel 1942, quando i bollettini di guerra si facevano sempre più foschi, i dirigenti della Scalera Film (che a Roma era il contraltare di Cinecittà) pensarono di trasferire le proprie attrezzature a Venezia, in modo da garantire una continuità di lavoro di emergenza, anche se la capitale avesse dovuto essere evacuata. Gli emissari della casa

scelsero Venezia, considerando (e i fatti diedero loro ragione) che la città, unica al mondo, sarebbe stata rispettata dalle offese aeree e dalle altre calamità connesse alla guerra. Scelsero dunque la veneziana isola della Giudecca e iniziarono i lavori di approntamento di un complesso di edifici per la loro trasformazione in teatri di posa. In un secondo tempo però tali opere furono sospese. Nel novembre 1943, Luigi Freddi, a nome della Cines, ottenne il diritto di requisizione del complesso Scalera alla Giudecca. A questo punto, si frapposero i rappresentanti della Scalera, i quali, giunti precipitosamente a Venezia, ebbero la sospensione del decreto di requisizione, impegnandosi, nel contempo, a terminare i lavori di adattamento e a iniziare una regolare produzione filmica entro pochi mesi. Lo stabilimento Scalera sorgeva sull'area (affittata per diciotto anni!) di una vecchia e prospera fattoria e i muratori avevano trasformato la cantina in tanti uffici, la stalla in un teatro di posa, i fienili in altri teatri e così via. In tutto vennero occupati 5200 mq., con ristorante, bar, camerini per gli attori e i tre teatri di posa (m. 42,50 x 16,50; m. 21,50 x 12; m. 31 x 12). L'inaugurazione avvenne il 6 maggio 1944 alla presenza del solito ministro Mezzasoma e di altri tristissimi signori. Gli uffici della Scalera erano a San Samuele. Ivi presiedeva Giuseppe Barattolo, un vecchio produttore cinematografico, che era stato proprietario, fra l'altro della Caesar Film di bertiniana memoria. Barattolo era particolarmente euforico. In un'intervista, dopo aver annunciato il primo colpo di manovella con *Senza famiglia* di Hector Malot, continuava: « La Scalera è in trattative con un gruppo di artisti francesi perché vengano a lavorare a Venezia, insieme ai nostri, in alcuni grandi film internazionali. Come sapete, la Scalera ha uno stabilimento anche a Parigi dove Viviane Romance, nostra scritturata, ha proprio in questi giorni terminato di girare *La Boite aux rêves*. Viviane Romance è innamoratissima di Venezia. Le stiamo preparando *Nanà* di Emilio Zola, con la regia di Marcel Carné. E inoltre... Ma non vi dico altro per ora! Parleranno i fatti, va bene? » (5). E i fatti parlarono molto presto, invero, con la fulminea liberazione della Francia e il conseguente taglio di ogni rapporto fra essa e la republichetta del Nord, che poté sopravvivere, stentatamente per qualche mese ancora. La Scalera riuscì a varare *Senza famiglia* che era in due episodi, *Rosalba, Fiori d'arancio, I figli della laguna, La vita semplice,* tutti film superlativamente deboli. Quando venne il 25 aprile i guai caddero so-

(5) Leon Comini: *Dalla stalla alle stelle,* in « Film », Venezia, 20 maggio 1944.

prattutto sulla più « politicizzata » Cines. Freddi racconta che i dirigenti dello stabilimento ai Giardini fecero trasportare di notte le macchine da presa e gli strumenti più importanti nella casa del padre di un impiegato dell'Enic. Comunque, come dappertutto del resto, scoppiarono clamorose dichiarazioni di doppiogiochismo, accuse e controaccuse che crediamo di buon gusto non rivangare. La Cines smobilitò subito, la Scalera, invece, decise di continuare la strada iniziata a Venezia. Uscirono in quell'epoca: *La gondola del diavolo, Sangue a Ca' Foscari, Il tiranno di Padova, Il cavaliere misterioso, Il ladro di Venezia, La rivale dell'imperatrice, La montagna di cristallo, Venezia, rio dell'Angelo, I misteri di Venezia.* Nel 1951 sorse a Marghera una casa di sviluppo e stampa. Ma si trattava di produzioni stentate, di faticosa penetrazione presso l'esercizio, di interesse artistico nullo. Verso il 1953 gli stabilimenti erano praticamente abbandonati. Finiva così, con una lunga e squallida appendice la parentesi veneziana del cinema italiano; un pugno di mosche per il critico e tanta tristezza per il cronista.

Torino e i centri minimi

Al Nord c'era anche Torino, che aveva una gloriosa tradizione cinematografica alle spalle e che possedeva al presente gli stabilimenti Fert in grado di sostenere una produzione annua di una ventina di film. Oltre al personale tecnico specializzato già in loco, c'era il personale artistico della radio, che poteva fornire caratteristi e comprimari a sufficienza. Per le parti principali, poi, si poteva comodamente ricorrere ai divi teatrali, come Antonio Gandusio, i quali o per essere sulla « piazza » o in città relativamente vicine come Milano o Genova (insistiamo sul relativamente, perché i viaggi in treno Milano-Torino o Torino-Genova erano quanto mai fortunosi e lunghi) non richiedevano difficoltà di scrittura. A Torino si riprese a lavorare verso il giugno 1944. Fu naturalmente una produzione assai misera che venne rifilata alla chetichella, dopo il 25 aprile, in cinematografi milanesi e torinesi di seconda e terza visione. Come a Venezia, con Renato Bossi e Giuliana Pinelli, anche a Torino si tentò un divismo di emergenza e puramente autarchico lanciando Nais Lago, attrice giovane della compagnia di prosa di Antonio Gandusio, Ondina Maris (alias Maria Luisa Poluzzi, moglie, poi divorziata, del principe Emanuele Massimo Branciforte), Tina Santi, tutte speculazioni che si rivelarono fallimentari.

A Torino fu anche ultimato da Nino Giannini il film iniziato a Roma da Leo Longanesi e interrotto l'8 settembre. Nuto Navarrini, Tito Schipa, Fausto Tommei, Alda Grimaldi, Dino Peretti e Tina Maver, unitamente all'operatore Domenico Scala e al suddetto regista, furono « incollati » ai fotogrammi romani che erano stati riempiti da Cervi, De Sica, Melnati, Anna Magnani, Irma Gramatica, Andrea Checchi, Aldo Fabrizi, Riento e Clara Calamai. Le case cinematografiche di quel periodo si chiamavano Norditalia, Sidera, Rezemo, Dora film.

Tra il 1944 e il 1945 si girò anche a Genova (un film di guerra scritto, diretto, sceneggiato ed interpretato da Andrea Miano), a Bornato di Brescia (un lungometraggio a colori di disegni animati), a Budrio di Bologna e a Montecatini. In questo clima di improvvisazione nasceva *Aeroporto,* produzione Vittoria Film. La titolare della ditta effimera, era la dottoressa Mariangela Nuvoletti, che aveva fatto i soldi in Etiopia e che li voleva appunto investire in un film. Trovò il regista Piero Costa che le sottopose il soggetto, le piacque, affittò il Kursaal di Montecatini e qui, con i mezzi tecnici della Tirrenia, il film ebbe inizio il 15 aprile 1944. Ma il fronte avanzava e « terminati gli interni », « dirigenti e interpreti se ne vanno sopra mezzi militari due volte di fortuna: Bagolini viaggia per tutta una notte aggrappato all'esterno di un autocarro. Adesso lo stato maggiore è a Venezia per completare il film » (6). Eufemismo naturalmente per dire che la « troupe » era dovuta fuggire da Montecatini davanti all'incalzante avanzata degli alleati.

Questo è stato dunque il cinema della repubblica fascista; una povera e malinconica cosa senza cervelli e senza grandi mezzi, in cui nessuno aveva fiducia, nemmeno coloro che ci vivevano sopra. Se con l'attenuarsi delle passioni si può oggi dire che tale produzione non fu deliberatamente fascista, non si può però non rilevare come essa fosse strettamente legata alle sorti della guerra. Nell'estate del '44 con gli alleati a ridosso del Po e la Francia completamente liberata, il semiottimismo iniziale svanì del tutto e lavorare per il cinema era un modo come un altro per sbarcare il lunario, non finire nella Todt o magari in campo di concentramento. I « grossi », intanto, studiavano alibi e preparavano nascondigli. Alcuni apparvero poi anche nella veste di epuratori. Mentre sulla laguna calavano tante malinconie, nell'Italia libera Roberto Rossellini stava girando *Roma città aperta.*

(6) Nicolò Nemi: *Diavolo d'una donna,* in « Film », Venezia, 12 agosto 1944.

L'esercizio

Se questa era la produzione, il circuito cinematografico dell'Italia del nord, certo non aveva motivi di particolare rallegramento. Andare al cinema era un rischio, sia per i bombardamenti sia per le frequenti retate che vi compivano i nazisti prelevando indiscriminatamente cittadini e avviandoli in Germania. Ma anche senza queste due valide ragioni negative, c'era quella, superiore a tutte, della mediocrità dei film offerti. Senza pretesa di assoluta compiutezza, trascriviamo un elenco delle « prime » avvenute al Nord tra la fine del 1943 e l'aprile del 1945, lasciando il commento alla fine dell'elenco stesso: *T'amerò sempre* (Italia) di Mario Camerini, con Alida Valli, Gino Cervi, Jules Berry, Antonio Centa; *Dono di primavera* (Altes Herz wird wieder jung, Germania, 1943) di Erich Engel, con Emil Jannings, Maria Landrok; *Apparizione* (Italia 1943) di Jean De Limur, con Alida Valli, Amedeo Nazzari; *Una piccola moglie* (Italia 1943) di Giorgio Bianchi, con Assia Noris, Clara Calamai, Fosco Giachetti; *La prigione* (Italia 1943) di Ferruccio Cerio, con Liliana Laine, Adriana Serra; *La realtà romanzesca* (Frauen sind keine Engel, Germania 1943) di Willi Forst, con Marta Harrell, Axel von Ambesser; *La tragedia del Titanic* (Titanic, Germania 1942-43) di Werner Klingler e Herbert Selpin, con Sybille Schmitz; *La collana di perle* (Romance in Moll, Germania 1943) di Helmut Käutner, con Ferdinand Marian, Marianne Hoppe; *Ho tanta voglia di cantare* (Italia 1943), di Mario Mattoli, con Ferruccio Tagliavini; *Sinfonia tragica* (Symphonia eines Lebens, Germania 1942) di Hans Bertram, con Harry Baur, Henny Porten; *Gran Premio* (Italia 1943) di Giuseppe Musso, con Claudio Gora, Luisella Beghi; *Zazà* (Italia 1943) di Renato Castellani, con Isa Miranda, Antonio Centa; *In cerca di felicità* (Italia 1943) di Giacomo Gentilomo, con Alberto Rabagliati, Tito Schipa; *Cavalcata fra due mondi* (Sirius, Ungheria 1942) di A. D. Hamza, con Katalin Karady e Laszlo Szilassy; *Ossessione* (Itatalia 1943) di Luchino Visconti, con Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa; *Addio amore* (Italia 1943) di Gianni Franciolini, con Jacqueline Laurent, Clara Calamai, Roldano Lupi; *L'ultima carrozzella* (Italia 1943) di Mario Mattoli, con Aldo Fabrizi; *Circo equestre Za Bum* (Italia 1943) di Mario Mattoli, con Alida Valli e altri; *Ti affido mia moglie* (Ich vertraue dir meine Frau an, Germania 1943) con Heinz Rühmann, Lil Adina; *Resurrezione* (Italia 1943) di Flavio Calzavara, con Doris Duranti, Claudio Gora; *Una*

ragazza indiavolata (Hallò Janine!, Germania 1939) di Carl Boese, con Marika Rökk; *Il barone di Münchhausen* (Münchhausen, Germania 1943) di Josef von Baky, con Hans Albers, Brigitte Horney, Ferdinand Marian; *Leichte Muse* (Musica leggera, Germania 1941) di A. M. Rabenalt, con Willy Fritsch, Adelheid Seeck; *Squadriglia bianca* (Italia 1943) di Jon Sava, con Mariella Lotti, Claudio Gora, Tino Bianchi; *Tutta la vita in 24 ore* (Italia 1943) di C. L. Bragaglia, con Annette Bach, Andrea Cecchi; *Angeli abbandonati* (Kettesben, Ungheria 1943) di Laslo Cserèpy, con Antal Pager; *Scandalo al villaggio* (Das Bad auf der Tenne, Germania 1943) di Volker con Collande, con Will Dohm, Heli Finkenzeller; *Turbine di passioni* (Menschen in Sturm, Germania 1941) di P. P. Buch, con Gustav Diessl, Olga Tschechowa; *Fantasia bianca* (Der Weisse Traum, Germania 1942) di Géza von Cziffra, con Olly Holzmann, Wolf Albach-Retty; *Accadde a Damasco* (Spagna-Italia 1943) di Primo Zeglio, con Paola Barbara, Germana Paolieri; *Uomini contro la morte* (Germanin, Germania 1943) di M. W. Kimmich, con Peter Petersen, Luis Trenker; *Non sono superstizioso, ma...* (Italia 1943) di C. L. Bragaglia, con Vittorio De Sica, Maria Mercader, Armando Falconi; *Tre ragazze cercano marito* (Italia 1943) di Duilio Coletti, con Dina Galli, Antonio Gandusio; *Moglie in castigo* (Italia 1943) di Leo Menardi, con Luisella Beghi, Cesco Baseggio; *Gli ussari di Bergery* (Bercsenyi Huszarok, Ungheria, 1940) di Sandor Szlatinay, con Zita Szelecky; *La Kermesse eroica* (riedizione); *Follie d'amore* (Toi c'est moi, Francia 1936) di René Guissart, con Pills e Tabet; *Illusione* (Reise in die Vergangenheit, Germania 1943) di Hans Z. Zerlett, con Olga Tschechowa, Ferdinand Marian; *Vendetta d'amore* (Kisertes, Ungheria 1941) di Zoltan Farkas, con Katalin Karady; *La nostra compagna* (La tendre ennemie, Francia 1936) di Max Ophüls, con Simone Berriau e Georges Vitrag; 24-7-23, *una moglie per me* (Seine beste Rolle, Germania, 1943) di Otto Pittermann, con Marina von Ditmar, Hans Hotter; *Carnevale d'amore* (Karneval der Liebe, Germania 1942) di Paul Martin, con Johannes Heesters e Dora Komar; *Destino tragico* (Tonelli, Germania 1943) di Tourjanski, con Ferdinand Marian, Winnie Markus, Albert Heln; *Notti di primavera* (Valborgsmässoafton, Svezia 1935) di Gustav Edgren, con Ingrid Bergman; *Un fatto di cronaca* di Ballerini, primo film « veneziano » presentato nel marzo 1945; *La donna della montagna* (Italia 1943) di Renato Castellani, con Marina Berti; *L'avventura di*

Butterfly (Das Lied der Nachtigall, Germania 1943) di Theo Lingen, Elfie Mayerhofer; *Notte di follia* (Eine Tolle Nacht, Germania 1943) di e con T. Lingen; *La parola alla difesa* (Der Verteidiger hat das Wort!, Germania 1943) di Werner Klingler, con Heinrich George, Carla Rust; *Senza una donna* (Italia 1943) di Alfredo Guarini, con Giuseppe Lugo, Silvana Jachino; *La buona fortuna* di Cerchio, altro film « veneziano », presentato nell'aprile 1945.

Ripetiamo che questo elenco può avere qualche lacuna (è chiaro che nel caos di allora, le prime milanesi, torinesi o veneziane non sempre corrispondevano). Comunque, l'esercizio controllato da Salò visse in un primo tempo con la produzione italiana ante 25 luglio, ancora inedita (persino *Ossessione* fu messo in circolazione, nonostante l'antifascismo sotterraneo [7], e ciò evidentemente per agitare le morte acque delle programmazioni). Poi (il nostro elenco è cronologico), esauritasi tale fonte, la situazione si fece davvero inquietante e grave e la stagione 1944-45 è proprio quella che ha fornito agli schermi di prima visione veri e propri fondi di magazzino francesi, ungheresi e persino svedesi (con quel film di Ingrid Bergman del 1935, esattamente di dieci anni prima). Anche la produzione tedesca che nella stagione 1943-44 ebbe ancora due formidabili « exploits » spettacolari (*Il barone di Münchhausen* e *Scandalo al villaggio*), nel 1944-45 fu presente con film, tutto sommato, di scarsa consistenza. Se a ciò si aggiunge il doppiato approssimativo, la stampa nebulosa, i tagli frequenti si avrà un'idea abbastanza esatta della situazione « esercizio » di allora. Al cinema Rossini di Venezia, la stagione 1944-45 venne inaugurata da *Tre ragazze cercano marito,* « un filmetto », scriveva Paola Ojetti (8), « che a Roma negli anni beati sarebbe stato dato all'arena Esedra per chi pagava il biglietto col desiderio di fare all'amore durante la proiezione ».

La stampa

La pubblicazione cinematografica più vistosa del periodo repubblichino è stata indubbiamente il già citato « Film ». Diretto da Mino Doletti, e con una buona « équipe » di collaboratori (anche se mancavano quasi tutti quelli delle vacche grasse romane), visse dal gennaio 1944 all'aprile 1945. Le critiche cinematografiche del perio-

(7) Mario Quargnolo: « *Etica* » *e no nel cinema del ventesimo,* in « Bianco e Nero », Roma, aprile 1959.
(8) Paola Ojetti: *Sette giorni a Venezia,* in « Film », Venezia, 7 ottobre 1944.

dico erano firmate da Paola Ojetti. Nonostante le limitazioni imposte alla stampa quotidiana, che era ridotta, quanto a fogli, all'osso, vennero mantenute le rubriche di recensione cinematografica: sul « Corriere della Sera », ad esempio, scriveva Raul Radice, e sulla « Stampa » Antonio Barretta.

Anche i periodici rimasti dedicavano un po' dell'avaro spazio alle cose dello schermo. Infatti ne scriveva Eugenio Ferdinando Palmieri sull' « Illustrazione italiana », Achille Valdata sul « Dramma », ecc. Proprio quando la notte era più buia, a Milano prese corpo una valida iniziativa editoriale, quella della « Cineteca Domus », in volumi. Il primo della serie fu dedicato alla *Kermesse eroica* e curato da Aldo Buzzi (finito di stampare il 15 febbraio 1945), il secondo, *La passione di Giovanna d'Arco,* curato da Guido Guerrasio, fu anch'esso ultimato entro il 15 febbraio del '45. Il terzo volume, invece, dedicato ad *Alba tragica* fu finito di stampare dopo la Liberazione. Tacevano in tale periodo le voci dei maggiori critici ante 1943, quasi tutti compromessisi tra il 25 luglio e l'8 settembre; anzi, la maggior parte di essi, era alla macchia o si era rifugiato all'estero o ancora nell'Italia libera. Del resto, il materiale su cui poteva esercitarsi la critica militante era talmente misero da impedire a priori la bella pagina, l'osservazione acuta, il riferimento calzante. E se il film valeva, come ad esempio *Ossessione,* bisognava stare attenti a non esagerare nelle lodi, che potevano assumere il pericoloso suono di fronda.

Dopo la Liberazione ci furono limitati provvedimenti epurativi verso qualche critico, con sospensione dell'attività per periodi non lunghi; l'unico che, in definitiva, pagò per tutti fu Marco Ramperti, il quale, sempre osteggiato dai fascisti nel ventennio, si schierò con essi quando tutto era perduto. Condannato a sedici anni di reclusione dalla corte d'assise speciale di Torino, poté fruire in seguito dell'amnistia.

Filmografia del cinema di Salò

FILM REALIZZATI A VENEZIA

1944 **UN FATTO DI CRONACA** — **r.**: Piero Ballerini - **s.**: dal romanzo « La vita può ricominciare » di Alfredo Vanni - **sc.**: Piero Ballerini, Corrado Pavolini e Paola Ojetti - **f.**: Carlo Nebiolo - **m.**: Ennio Porrino - **sc.**: Italo Cremona - **mo.**: Piero Ballerini - **int.**: Osvaldo Valenti, Luisa Ferida, Milena Penovich, Attilio Dottesio, Anna Capodaglio, Cesco Baseggio, Egisto Olivieri, Frida Carbonetti, Renato Bossi, Giulia Gasperini, Giuseppe Zago, Semenzato - **p.**: Larius.

SENZA FAMIGLIA — **r.**: Giorgio Perroni - **s.**: dal romanzo omonimo di Hector Malot - **sc.**: Piero Tellini e Aldo Dal Fabbro - **f.**: Giuseppe Caracciolo - **m.**: Ennio Porrino - **scg.**: Ottavio Scotti - **int.**: Luciano De Ambrosiis, Luciano Zambon, Erminio Spalla, Mariù Pascoli, Elio Steiner, Nada Fiorelli, Otello Seno, Olga Solbelli, Bianca Doria, Silvia Manto, Elisa Zago, Gino Rossi, Egisto Olivieri, Riccardo Diodà, Emilio Baldanello, Piero Pastore, Carlo Micheluzzi, il cane lupo Jack e la scimmietta Belcuore - **p.**: Scalera.

RITORNO AL NIDO: secondo episodio di SENZA FAMIGLIA.

PECCATORI — **r.**: Flavio Calzavara - **s.**: Bruno Valori - **sc.**: Flavio Calzavara, Enrico Bianchi, Italo Cremona e Dino Hobbes Cecchini - **f.**: Alberto Fusi e Carlo Nebiolo - **scg.**: Italo Cremona - **int.**: Elena Zareschi, Renato Rossi, Memo Benassi, Carlo Micheluzzi, Leo Micheluzzi, Giulio Oppi, Vera Worth, Frida Carbonetti, Giacinto Molteni, Anna Capodaglio, Giuseppe Zago, Renato Malavasi, Arnaldo Martelli, Egisto Olivieri, Silva Melandri, Antonio Lincetto, Sergio Dall'Anese, Riccardo Diodà, Mario Volpicelli, Gemma Lari - **p.**: Genua Film.

LA BUONA FORTUNA — **r.** e **s.**: Fernando Cerchio - **sc.**: Fernando Cerchio, Corrado Pavolini, Francesco Pasinetti e Ugo Casiraghi - **f.**: Antonio Marzari - **m.**: Gino Gorini - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **aiuto r.**: Glauco Pellegrini - **int.**: Maurizio D'Ancora, Anna Bianchi, Olga Solbelli, Emilio Baldanello, Egisto Olivieri, Giulio Stival, Cesco Baseggio, Renato Malavasi, Silvia Manto, Arnaldo Martelli, Velia Galvani Cruicchi, Ruggero Capodaglio, Annetta Ciarli, Sergio Dall'Anese, Anna Capodaglio, Gualtiero Isnenghi - **p.**: Saic-Videria.

OGNI GIORNO E' DOMENICA — **r.**: Mario Baffico - **s.**: Piero Tellini, da uno spunto derivato da una commedia ungherese - **sc.**: Piero Tellini, Mario Baffico e Michelangelo Muraro - **f.**: Carlo Nebiolo e Alberto Fusi - **m.**: Ennio Porrino - **int.**: Giuliana Pinelli, Renato Bossi, Emilio Baldanello, Erminio Spalla, Olga Solbelli, Nuto Navarrini, Silvia Manto, Silvio Bagolini, Renato Malavasi, Roberto Bruni, Magda Maldini - **p.**: Cines.

WAGNER A VENEZIA — **r.**: Vittorio Carpignano - **f.**: Massimo Dallamano - **m.**: Riccardo Wagner - **p.**: Incom (documentario).

PASSO D'ADDIO — **r.**: Giorgio Ferroni (documentario coreografico).

1945 **ROSALBA** — **r.**: Ferruccio Cerio e Max Calandri - **s.**: Luigi Volpicelli - **sc.**: Alessandro De Stefani, Max Calandri, Ferruccio Cerio, Mino Doletti, Dino Hobbes Cecchini - **f.**: Giuseppe Caracciolo e Franco Pesce - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: G. Ferrari - **int.**: Doris Duranti, Tito Schipa, Luigi Bardi (alias Luigi Tosi), Giorgio Piamonti, Amalia Micheluzzi, Federico Collino, Silvia Manto, Tonino Micheluzzi, Gino Bianchi, Mario Gallina, Nino Isora - **p.**: Scalera.

L'ANGELO DEL MIRACOLO — **r.**: Piero Ballerini - **s.**: Alessandro De Stefani, da una fiaba di Hans Christian Andersen - **sc.**: Alessandro De Stefani, Gianni Granzotto e Piero Ballerini - **f.**: Alberto Fusi - **m.**: Armando La Rosa Parodi - **scg.**: Italo Cremona - **int.**: Emma Gramatica, Attilio Dottesio, Milena Penovich, Emilio Baldanello, Bianca Doria, Anna Capodaglio, Luciano De Ambrosiis, Riccardo Diodà, Cesco Baseggio, Renato Malavasi, Antonio Lincetto, Magda Maldini, Mario Volpicelli - **p.**: Vittoria Film.

POSTO DI BLOCCO (Povera gente) — **r.**: Ferruccio Cerio - **s.** e **sc.**: Alessandro De Stefani e Ferruccio Cerio - **int.**: Edoardo Toniolo, Leony Leon Bert, Gemma Lari, Nino Nini, Nada Fiorelli, Luciano Zambon, Franco Cuppino, Spartaco Rumor, Angelo Dessy, Armando Anzelmo, Serafina Di Leo, Giorgio Ferroni, Renato Castellani, Susi Butti - **p.**: S.A.N.G.R.A.F.

CHI PASSA IL FIUME o **IL TRAGHETTO DEL FIUME** — **r.**: Vieri Bigazzi - **direzione tecnico-artistica:** Giorgio Ferroni - **f.**: Franco Pesce -

scg.: Ernesto Nelli - p.: Centro Sperimentale di Cinematografia (cortometraggio).

TRENT'ANNI DI SERVIZIO — **r.**: Mario Baffico - **s.**: dalla comemdia radiofonica di Ada Salvatore - **sc.**: Mario Baffico, Alberto Bertolini, Luigi Bonelli, Alessandro De Stefani e Paola Ojetti - **f.**: Giuseppe Caracciolo - **int.**: Emilio Baldanello, Bianca Doria, Margherita Seglin, Augusta Binami, Carlo Micheluzzi, Tino Bianchi, Leo Micheluzzi, Cesco Baseggio, Gianni Cavalieri, Renato Malavasi, Leony Leon Bert, Andreina Carli, Attilio Tosato, Giuseppe Zago, Riccardo Diodà, Egisto Olivieri, Antonio Lincetto, Ettore Conti - **p.**: Cines.

FIORI D'ARANCIO — **r.**: Dino Hobbes Cecchini - **s.**: dalla commedia di André Birabeau - **sc.**: Dino Hobbes Cecchini - **f.**: Giuseppe Caracciolo - **supervis. alla r.**: Marcello Albani - **scg.**: Ottavio Scotti - **int.**: Toti Dal Monte, Laura Carli, Luigi Bardi (alias Luigi Tosi), Andreina Carli, Gianni Cavalieri, Carlo Micheluzzi, Amalia Micheluzzi, Olga Solbelli, Susi Butti, Bianca Doria, Gino Bianchi - **p.**: Scalera.

I FIGLI DELLA LAGUNA — **r.** e **s.**: Francesco De Robertis - **sc.**: Francesco De Robertis e Piero Costa - **f.**: Bruno Barcarol e Giuseppe Caracciolo - **scg.**: Ottavio Scotti - **int.**: Carlo Micheluzzi, Luciano De Ambrosiis, Giuseppe Zago, Mario Sailer, Renato Malavasi, Angelo Dessy, Anna Bianchi - **p.**: Scalera.

LA VITA SEMPLICE — **r.** e **s.**: Francesco De Robertis - **sc.**: Francesco De Robertis e Giovanni Spaccapietra Passante - **f.**: Giuseppe Caracciolo - **scg.**: Ottavio Scotti - **int.**: Luciano De Ambrosiis, Maurizio D'Ancora, Anna Bianchi, Giulio Stival, Gianni e Gino Cavalieri, Egisto Olivieri, Giuseppe Zago, Anna Maria Mancini, Mario Sailer - **p.**: Scalera.

VI SALUTO DALL'ALTRO MONDO — **r.** e **s.**: Dino Hobbes Cecchini, dalla sua commedia - **sc.**: Dino Hobbes Cecchini, Giorgio Ferroni - **f.**: Alberto Fusi - **int.**: Laura Carli, Elio Steiner, Giorgio Ferroni - **p.**: Newton Canovi Film.

CASELLO N. 3 — **r.**, **s.** e **sc.**: Giorgio Ferroni - **f.**: Giuseppe Caracciolo - **int.**: Emilio Baldanello, Luciano De Ambrosiis, Carlo Micheluzzi, Anna Bianchi, Luigi Tosi, Luisa Rossi.

FILM REALIZZATI A BUDRIO (Bologna)

1944 **L'ULTIMO SOGNO** — **r.**: Marcello Albani - **s.**: Maria Basaglia - **sc.**: Marcello Albani, Maria Basaglia, Corrado Pavolini, Giulio Pacuvio - **f.**: Emanuel Lomiry Filiberto - **scg.**: Dante Pelagatti - **int.**: Bianca Doria, Germania Paolieri, Oretta Fiume, Nada Fiorelli, Gino Bianchi, Memo Benassi, Augusto Di Giovanni, Silvia Manto, Daniele Drei, Silvio Bagolini, Giorgio Piamonti, Olga Solbelli, Diana Prandi, Gemma Lari, Isca - **p.**: Felsinea Film.

FILM REALIZZATI A MONTECATINI

1944 **AEROPORTO** — **r.**, **s.** e **dial.**: Piero Costa - **sc.**: Alessandro De Stefani - **f.**: Gabor Pogany - **scg.**: Uberto Bonetti - **mo.**: Gianni Vernuccio - **int.**: Carlo Minello, Attilio Dottesio, Anna Arena, Piero Carnabuci, Gualtiero Isnenghi, Riccardo Tassani, Oretta Fiume, Elio Steiner, Silvio Bagolini, Renato Malavasi, Clara Zanni, Antonio Lincetto, Mario Sailer, Armando Ferrara - **p.**: Vittoria Film.

FILM REALIZZATI A GENOVA

1945 **CAPOSALDO** — **r.**, **s.** e **sc.**: Andrea Miano - **f.**: Enrico Celano - **int.**: Andrea Miano, Lucia Ferrando - **p.**: San Giorgio Film.

FILM REALIZZATI A BORNATO (Brescia)

1945 **LA LAMPADA DI ALADINO** o **AMIN E LA LAMPADA DI ALADINO** — **r.** e **s.**: Anton Giulio Domeneghini - **sc.**: Ernesto D'Angelo - **animatori**: Angelo Bioletto, Italo Orsi, Giorgio Scudellari, Nino Ferencich, Guido Zamperoni, Nando Corbella, Gigi Togliatto, Francesco Ferrari, Carla Ruffinelli, Nino Palazzo - **m.**: Riccardo Pick Mangiagalli (lungometraggio a colori di disegni animati).

FILM REALIZZATI A TORINO

1944 **VIVERE ANCORA** (iniziato a Roma nel 1943 con il titolo DIECI MINUTI DI VITA) — **r.**: Nino Giannini (iniziato da Leo Longanesi) - **s.** e **sc.**: Ennio Flajano, Paola Ojetti, Orsola Nemi, Steno e Nino Giannini, da un soggetto originale di Leo Longanesi - **f.**: Aldo Tonti e Domenico Scala - **int.**: Nuto Navarrini, Tito Schipa, Fausto Tommei, Alda Grimaldi, Dino Peretti, Tina Maver, Alfredo Varelli, Felice Minotti, e Gino Cervi, Aldo Fiorelli, Lida Baarova, Gualtiero Tumiati, Vittorio De Sica, Alida Valli, Assia Noris, Umberto Melnati, Giuditta Rissone, Guido Barbarisi, Anna Magnani, Irma Gramatica, Andrea Cecchi, Anna Capodaglio, Aldo Fabrizi, Virgilio Riento, Clara Calamai - **p.**: A.C.I.-Nord Italia Film.

IL PROCESSO DELLE ZITELLE — **r.**: Carlo Borghesio - **s.**: L. Di Bagno - **sc.**: Luigi Giacosi - **f.**: Giorgio Orsini e Domenico Scala - **m.**: Vittorio Giuliani - **scg.**: Luigi Ricci - **mo.**: Annibale Rajneri - **int.**: Antonio Gandusio, Roberto Villa, Ondina Maris, Carlo Dapporto, Lilla Brignone, Federico Collino, Wando Acerbi, Lia Zoppelli, Mario Pucci, Delizia Pezzinga, Gino Ravazzini, Edoardo Toniolo, Ermanno Roveri, Anna Maria Zuti, Lina Franceschi - **p.**: Sidera Film.

SCADENZA 30 GIORNI — **r.**: Luigi Giacosi e Luigi Rovere - **s.**: Barbara Dil - **sc.**: Luigi Giacosi, Gian Maria Cominetti e Vieri Bigazzi - **f.**: Giorgio Orsini e Domenico Scala - **m.**: Vittorio Giuliani - **scg.**: Luigi Ricci - **mo.**: Annibale Rajneri - **int.**: Antonio Gandusio, Roberto Villa, Carlo Dapporto, Nais Lago, Lilla Brignone, Federico Collino, Renata Seripa, Wando Acerbi, Ernesto Calindri, Tilde Mercandalli, Delizia Pezzinga, Ermanno Roveri, Pinuccia Galantucci, Mario Ricci - **p.**: Sidera Film.

1945 **LA SIGNORA E' SERVITA!** (già IL SIGNORE E' SERVITO!) — **r.**: Nino Giannini - **s.**: Paola Ojetti, Nino Giannini e Carlo Dapporto - **sc.**: Piero Tellini - **f.**: Domenico Scala - **m.**: Giovanni D'Anzi - **int.**: Carlo Dapporto, Antonio Gandusio, Fanny Marchiò, Alda Grimaldi, Maria Diabon, Tina Maver, Romolo Costa, Anna Maria Zuti, Mauro Barbagli - **p.**: Artisti Associati-Rezemo Film.

SI CHIUDE ALL'ALBA — **r.**: Nino Giannini - **s.**: Marcello Pagliero - **sc.**: Tino Richelmy e Tullio Pinelli - **riduzione**: Virgilio Sabel, Marcello Pagliero e Guglielmo Santangelo - **f.**: Edoardo Lamberti - **int.**: Germana Paolieri, Mino Doro, Romolo Costa. Maria Luisa Reda, Tina Santi, Guglielmo Bozzano, Cesare Carrera, Bacot - **p.**: Dora Film.

BACICIN DIVENTA MILIONARIO — **r.**: Domenico Valinotti - **s.**: dal romanzo di Giana Anguissola «I tre» - **sc.**: Domenico Valinotti - **f.**: Edoardo Lamberti - **int.**: il piccolo Ferruccio Burco, Bacot, Nina Artuffo, Pasquale Piotti, Carlo Artuffo, Mino Doro, Antonio Buzzola, Tino Scotti, la piccola Maria Sivieri e il piccolo Ernesto Battigelli - **p.**: Ancora Film-Dora Film (mediometraggio per ragazzi).

PORTE CHIUSE — **r.**: Fernando Cerchio e Carlo Borghesio - **s.**: Luigi Giacosi - **sc.**: Alberto Doria, Cipriano Giachetti - **f.**: Domenico Scala e Giorgio Orsini - **int.**: Grazia Foscari, Antonio Gandusio, Gianni Santuccio, Roberto Villa, Lilla Brignone, Silvio Bagolini - **p.**: Sidera Film.

(*a cura di* ROBERTO CHITI *e* MARIO QUARGNOLO)

Note

Gli «shorts» di diploma degli allievi del C.S.C.

Anche nel 1961 *il Centro Sperimentale di Cinematografia ha consentito agli allievi di misurarsi con le proprie qualità inventive e narrative attraverso «shorts» — che in qualche caso sono veri mediometraggi — realizzati in assoluta libertà. E' questo uno dei meriti del Centro nei confronti anche di altre scuole di cinema straniere, che ne hanno poi seguito l'esempio: offrire all'allievo, in sede di diploma, i mezzi per un breve film professionale che dimostri insieme la raggiunta preparazione tecnica e le doti naturali di fantasia e di «occhio» cinematografico. Come è noto, il «diploma» è rilasciato solo agli allievi italiani, i soli propriamente «allievi»; e pertanto solo gli italiani possono realizzare gli «shorts» di ampio respiro di cui s'è detto; per gli stranieri, tuttavia, che sono sempre in maggior numero e da cui escono con sempre maggior frequenza i giovani capifila delle nuove cinematografie nazionali, si dà la possibilità di cortometraggi brevissimi, quasi dei «flashes» di* 5-6 *minuti. Qui raccontare una storia diventa senza dubbio difficile e si punta di preferenza, più che su una storia, su una situazione, rapidamente illuminata e svolta.*

L'impressione a prima lettura del complesso di queste «opere prime» è senz'altro di una piena padronanza del «mezzo» tecnico: scioltezza di racconto, buon taglio dell'inquadratura, montaggio intelligente. Qualche insicurezza si nota invece nella direzione degli attori, non sempre fusi in uno stile unico; mentre si può dare per scontata la insufficienza delle colonne sonore, e soprattutto del parlato, dato che i giovani del Centro, seguendo il metodo hollywoodiano, girano in presa diretta, senza le comode rifiniture del doppiaggio. La bontà del mestiere conferma la seria istruzione fornita in merito dalla scuola; quel che però interessa di più allo spettatore è vedere quel che questi allievi mettono di proprio e cioè cosa hanno da dire, come si vogliono esprimere, che temi maggiormente li attraggono. Giudicando dagli «shorts» di quest'anno, si può intanto constatare che la stagione del «neorealismo» per la ultima generazione sembra ormai lontanissima e campeggia la suggestione di un Antonioni ed in genere d'un cinema di sentimenti o meglio di stati d'animo. Dove, come nei film di Battaglia e di Pandolfi, si inserisce la persona in un contesto sociale definito, si tratta di un ambiente borghese, abbastanza limitato. Gli interessi di questi nuovi registi sembrano dunque, almeno in questa prima fase, circoscritti, ma non mancano «aperture» a temi e modi inconsueti, come nel caso di Requiem *di Agosti.* Che farai quest'estate?,

scritto, diretto e sceneggiato da Enzo Battaglia è, di tutti, il film più complesso ed il più decisamente legato alla tematica dell'incomunicabilità antonioniana. Battaglia ci presenta una ragazza di buona famiglia, maestrina, che, alla vigilia del matrimonio con un giovane medico, si concede ad un ragazzo più giovane di lei, un vicino di casa che prima di allora non l'ha mai interessata veramente. Non c'è passione né dramma, l'atto è compiuto con passiva amarezza. Siamo di fronte ad un atto « gratuito », secondo la moda di certa narrativa contemporanea? Il regista si muove sul filo sottile d'una difficile coerenza psicologica, motivando l'accaduto con una insoddisfazione di sé che a sua volta si radica nell'accettazione di un ordine che non è più vissuto come sistema di valori ma subito come normalità anonima e piatta. Il ragazzo non seduce — propriamente — la maestrina, le apre solo la porta di una condizione umana sciolta dai valori precedenti, anche se certo non felice. L'amplesso non diviene quindi un approdo ma un abbandono che non riesce nemmeno a provocare una rivolta o una protesta. Tema arduo che Battaglia sviluppa nella descrizione d'una domenica intesa come giorno di solitudine e di malinconia, in cui progressivamente la protagonista infrange le inibizioni di un'esistenza quieta ed ordinata. Detto questo, va anche rilevato che Battaglia ci convince più come regista che come sceneggiatore (l'ambizione di scriversi sempre la sceneggiatura tutta da sé, senza collaboratori!) e che non evita, nello sviluppo interiore della psicologia femminile descritta, le forzature di passaggi troppo rapidi. Sbrigativo, ci sembra, ad esempio, l'atteggiamento della ragazza nei confronti della religione: un personaggio descritto come assolutamente dentro la norma, in un ambiente piccolo-borghese, con un suo carattere quieto, non tendenzialmente ribelle, è un po' singolare che la domenica non vada mai a Messa e quando ci va, spintavi dalla madre, ne esca dopo qualche minuto per andare a ballare: è una crisi troppo drastica per svolgersi nel modo impostato dal regista. Mette conto di rilevare l'interpretazione di Krystyna Stypulkowska (la protagonista del film di Wajda Niewinni czarodzieje, *Ingenui perversi*, 1960*), dal volto assai espressivo e capace di sfumature e, nel caso, soffuso di una appropriata, e non ostentata, malinconia. In un medesimo ambito di problemi si muove anche Marcello Pandolfi, regista, soggettista e sceneggiatore di* Uno sport, *dove però un duplice conflitto non riesce a saldarsi in chiara unità espressiva, sicché il film risulta in più punti farraginoso e ridondante, pur denotando anche in Pandolfi una buona mano professionale nel realizzare le numerose scene a più personaggi, e nel tentare anch'egli con dignità la strada del racconto complesso per temi e per figure. Qui è la crisi non risolta d'un giovane che s'è allontanato per dissenso ideologico da un partito politico e, come direttore di una palestra, s'è gettato nello sport per dimenticarsi senza riuscirvi; e, per contrapposto, c'è l'ambiente dei frequentatori della palestra, « belli », mondani e annoiati, da cui si distacca una ragazza che cerca di avvicinare il giovane in crisi, attratta dalla sua « problematicità ». Normale la recitazione di tutti, mentre si fa apprezzare Antonio Menna, che, anche per le altre inerpretazioni viste, sembra particolarmente indicato per personaggi solitari e amari, distaccandosi dai soliti « fusti » per entrare nel novero di quelli che hanno o possono avere una loro « maschera » definita. Menna ha modo di farsi valere specialmente ne* La battaglia, *che diploma regista una donna,*

Liliana Cavani, di evidenti qualità, anche se, almeno per ora, viziate e in certa misura distorte, da un po' di intellettualismo. Sullo sfondo d'un campeggio su un lago d'un gruppo di turisti stranieri, ragazzi e ragazze, la Cavani rileva poco a poco, con felice progressione drammatica e psicologica, la figura d'un giovane nordico impotente, che riesce sempre meno a nascondere la tragedia della sua solitudine fino a che, reagendo esasperato alle allusioni d'un compagno di comitiva, si azzuffa con lui ed involontariamente ne causa la morte. Fuori di ogni stupido erotismo, il film è condotto dalla Cavani con grande finezza, centrandolo soprattutto sul dramma interiore del protagonista, e giuocando visivamente su una felice corrispondenza fra l'isolamento fisico e psichico del giovane e la solitudine del paesaggio lacustre. Tinto per l'occasione di biondo (sì da assomigliare in più d'un momento al Max von Sydow della Fontana della vergine *di Bergman), Menna si cala con sensibilità nel suo arduo personaggio e ne rende credibile anche, pur senza sforzatura di « esotico », la nazionalità straniera. Quel che guasta nel film è l'insistito simbolismo della battaglia fra antichi dèi che i turisti fanno per giuoco fra le rovine d'un teatro romano e che il protagonista rivive poi ironicamente immaginando una sua vittoria, compiuta grazie alla forza e alla vigoria che gli mancano nella realtà. L'episodio ha troppo peso nell'economia del racconto e lo spinge a toni di non necessaria letterarietà che potevano essere risparmiati.*

Quelli di cui s'è fin qui discorso sono gli « shorts » di diploma, o, in altre parole, le tesi di laurea del 1961. *Accanto ad essi vanno considerati i più brevi (dieci minuti circa) saggi degli allievi di primo anno, come* La colpa e la pena *di Marco Bellocchio e* L'attrice *di Enzo Dell'Aquila, nel quale ultimo campeggia nuovamente la polacca Krystyna Stypulkowska, opere entrambe corrette e interessanti. Abbiamo apprezzato il curioso* Requiem *in cui Silvano Agosti, avvalendosi della collaborazione d'un attore orientale, Nguyen Tuong Hung, ha saputo creare una notevole suggestione evocando un mondo di labili parvenze immateriali attorno al sepolcro d'una donna, in una lunga — o forse brevissima — veglia del figlio, fuori del tempo e dello spazio; una pagina d'arte orientale basata sulla potenza evocativa dell'immagine, in un giuoco di ombre e luci che rivelano nell'operatore Mario Masini un sicuro talento ed un gusto raffinato che fanno ottimamente sperare per il suo futuro professionale; Agosti ha montato le immagini con un ritmo solenne e disteso e le ha accompagnate con un bel commento in prima persona e con una eccellente colonna musicale, sicché il tutto risulta assimilato in uno stile rigoroso. Sergio Tau in* K *non è kafkiano solo nel titolo. Prendendo spunto da un fatto di cronaca apparentemente banale — una ragazza uccisa in un paese vicino a Roma dove gli uomini sono tutti alcoolizzati — ha trasfigurato la vicenda facendone quasi un simbolo: la giovane prostituta uccisa collettivamente quasi per giudizio divino, come le antiche peccatrici lapidate. (Si veda, per la chiave simbolica, l'immagine conclusiva del cadavere, rappresentato come una crocifissa, fuori di una immediata realtà documentaria.) Anche Tau, perciò, non evita le secche del letterario, ma bastano le prime inquadrature del paese, con quelle lunghe mura e strade pietrose, deserte, tagliate fuori dal presente, dove il lato fotografico si annulla in una evocazione arcana, e quel ritratto ambien-*

tale allucinato che è l'osteria, con tutti quei primi piani di alcoolizzati, per indicare in Tau un talento sicuro.

La brevità — 5, 6 minuti — degli « shorts » finali degli uditori stranieri impedisce un giudizio motivato. Ricorderemo fra i tanti il simpatico Primo short *della danese Nili Arutay, che nei limiti del bozzetto descrive le emozioni autobiografiche d'una allieva del Centro alla sua prima esperienza dietro la macchina da presa;* Fin de partie, *che Paul Hubert ha tratto dalla commedia di Samuel Beckett, cercando di serbarne la chiave metafisica;* L'ubriaco, *dove il senegalese Samba Ababacan, nei limiti d'una « situazione », come s'è detto al principio, mostra insieme scioltezza di regista e di interprete;* Il ritorno, *del greco Antonio Flurakis, altro bozzetto, narrato in modo dignitoso;* Spiaggia solitaria, *del pakistano Kalam Shamsuddin, che ripropone il tema della solitudine e dell'amarezza giovanile con qualche accento intellettualistico.*

Anche nel 1961, *dunque, il C.S.C. ha realizzato dei cortometraggi che rivelano negli allievi un vivaio di gente di cinema dotata di gusto e di cultura uniti alla padronanza del linguaggio del film: ottime premesse per fornire al cinema italiano, e attraverso gli « uditori », anche a molte altre cinematografie, voci nuove e preparate.*

ERNESTO G. LAURA

Filmografia degli «shorts»

CHE FARAI QUESTA ESTATE? — **r., s.** e **sc.**: Enzo Battaglia (diploma) - **f.**: Guido Cosulich (II) - **scg.**: Marcello De Filippo (II) - **c.**: Rosalba Menichelli (II) - **dir. di prod.**: Aldo Passalacqua (II) - **int.**: Krystyna Stypulkowska (I), Renato Giomini (II), Maria Torcia (II), Maria Pia Vaccarezza (I), Ireneo Petruzzi (II), Daniela Igliozzi (II) - **durata:** 40 minuti.

LA BATTAGLIA — **r., s.** e **sc.**: Liliana Cavani (diploma) - **f.**: Antonio Piazza (II) - **dir. di prod.**: Titano Cervone (II) - **int.**: Antonio Menna (II), Samba Ababacan (II), Daniela Igliozzi (II), Ireneo Petruzzi (II), Rosanna Santoro (II), Nili Arutay (II), Pal Bang Hansen (II) - **durata:** 30 minuti.

LETTERA DA ROMA — **r., s. e sc.**: Giuseppe Passalacqua (diploma) - **f.**: Cesare Fontana (II) - **scg.**: Aldo Capuano (II) - **c.**: Angiola Menichelli (II) - **dir. di prod.**: Titano Cervone (II) - **int.**: Renato Giomini (II), Marisa Cucchi (II), Anna Maria Aveta (II), Franco Morici (II), Orazio Costa - **durata:** 30 minuti.

UNO SPORT — **r., s. e sc.**: Marcello Pandolfi (diploma) - **f.**: Mario Masini (II) - **scg.**: Marcello De Filippo (II) - **c.**: Grazia Guarini (II) - **dir. di prod.**: Aldo Passalacqua (II) - **int.**: Antonio Menna (II), Fiorella Viglietti (II), Gian Luigi Crescenzi (I), Anna Bonfiglioli (I), Anna Maria Aveta (II), Alberto Maravalle (I), Ireneo Petruzzi (II), Valentino Macchi (I) - **durata:** 25 minuti.

K — **r.**: Sergio Tau (I anno) - **s. e sc.**: Sergio Tau, Gustavo Dahl, Guido Cosulich - **f.**: Guido Cosulich (II) - **dir. di prod.**: Aldo Passalacqua (II) - **int.**: Christa Windisch-Gratz (I), Antonio Menna (II), Ireneo Petruzzi (II), Giulio Conte (I) - **durata:** 10 minuti.

REQUIEM — **r., s.** e **sc.**: Silvano Agosti (I anno) - **f.**: Mario Masini (II) - **scg.**: Aldo Capuano (II) - **c.**: Rosalba Menichelli (II) - **dir. di prod.**: Aldo Passalacqua (II) - **int.**: Anna Bonfiglioli (I), Gian Luigi Crescenzi (I), Nguyen Tuong Hung (I) - **durata:** 12 minuti.

LA COLPA E LA PENA — **r., s.** e **sc.** Marco Bellocchio (I anno) - **f.**: Cesare Fontana (II) - **dir. di prod.**: Titano Cervone (II) - **int.**: Stefano Satta (I),

Alberto Maravalle (I), Maria Pia Vaccarezza (I), Alberto Cevenini (II) - **durata:** 10 minuti.

L'ATTRICE — r., s. e sc.: Enzo Dell'Aquila (I anno) - **f.:** Antonio Piazza (II) - **dir. di prod.:** Titano Cervone (II) - **int.:** Krystyna Stypulkowska (I), Margarita Puratich (II), Antonio Menna (II), Valentino Macchi (I) - **durata:** 10 minuti.

PRIMO SHORT — r., s. e sc.: Nili Arutay (diploma) - **f.:** Anton Van Munster (II) - **scg.:** Aldo Capuano (II) - **dir. di prod.:** Aldo Passalacqua (II) - **int.:** Christa Windish-Gratz (I), Antonio Menna (II), Stefano Satta (II), Alberto Cevenini (II) - **durata:** 7 minuti.

L'UBRIACO — r., s. e sc.: Samba Ababacan (diploma) - **f.:** Eli El Gazuli (II) - **scg.:** Aldo Capuano (II) - **dir. di prod.:** Aldo Passalacqua (II) - **int.:** Samba Ababacan, Anna Bonfiglioli (I) - **durata:** 5 minuti.

FIN DE PARTIE — r., e sc.: Paul Hubert (diploma) - **s.:** dalla commedia di Samuel Beckett - **f.:** Ho-Sop Dzang (II) - **scg.:** Franco Bronzi (II) - **dir. di prod.:** Aldo Passalacqua (II) - **int.:** Antonio Menna (II), Giulio Conte (I) - **durata:** 6 minuti.

SPIAGGIA SOLITARIA — r., s. e sc.: Kalam Shamsuddin (diploma) - **f.:** Antonio Kurtikakis (II) - **dir. di prod.:** Aldo Passalacqua (II) - **int.:** Antonio Menna (II), Maria Pia Vaccarezza (I), Daniela Igliozzi (II), Paolo Todisco (I) - **durata:** 5 minuti.

I SORTILEGI — r., s. e sc.: Roberto Triana Arenas (diploma) - **f.:** Antonio Kurtikakis (II) - **scg.:** Franco Bronzi (II) - **c.:** Grazia Guarini (II) - **dir. di prod.:** Aldo Passalacqua (II) - **int.:** Giulio Conte (I), Franco Morici (II) - **durata:** 7 minuti.

IL RITORNO — r., s. e sc.: Antonio Flurakis (diploma) - **f.:** Ali El Gazuli (II) - **scg.:** Marcello De Filippo (II) - **c.:** Grazia Guarini (II) - **dir. di prod.:** Aldo Passalacqua (II) - **int.:** Dario De Grassi (II), Valentino Macchi (I) - **durata:** 5 minuti.

TRE GAMBE PER DUE — r., s. e sc.: José Martinez (diploma) - **f.:** Ali El Sayed (II) - **scg.:** Marcello De Filippo (II) - **c.:** Angiola Menichelli (II) - **dir. di prod.:** Titano Cervone (II) - **int.:** Alberto Cevenini (II), Ireneo Petruzzi (II), Amelia Oelker (I), Adriana Ambesi (I) - **durata:** 5 minuti.

ETUDE — r., s. e sc.: Istvan Gaal (diploma) - **f.:** Anton Van Munster (II) - **dir. di prod.:** Titano Cervone (II) - **int.:** Antonio Menna (II) - **durata:** 7 minuti.

LA TARTARUGA — r., s. e sc.: Pal Ban-Hansen (II) - **f.:** Dzang Ho-Sop (II) - **dir. di prod.:** Titano Cervone (II) - **int.:** Alberto Maravalle (II), Daniela Igliozzi (II), Pal Ban Hansen - **durata:** 5 minuti.

ROVINE — r., s. e sc.: Marcello Norelli (diploma) - **f.:** Ali El Sayed (II) - **dir. di prod.:** Titano Cervone (II) - **int.:** Alberto Maravalle (I), Maria Pia Vaccarezza (I) - **durata:** 6 minuti.

Situazione attuale della cinematografia ceca

Attualmente in Cecoslovacchia vengono prodotti una trentina di film a lungometraggio all'anno e tale cifra è destinata ad aumentare notevolmente nei prossimi anni. I cortometraggi prodotti nell'ultimo anno superano i 400 e comprendono documentari scientifico-divulgativi, disegni animati, film a pupazzi e pellicole illustrative dei vari sistemi di produzione tecnica ad uso delle scuole e dei lavoratori delle fabbriche e delle campagne. La maggior parte di questa produzione è concentrata a Praga mentre a Bratislava, capitale della Slovacchia, a partire dal 1945 si è andata sviluppando una produzione cinema-

tografica indipendente di film e di cortometraggi. Ultimamente a Bratislava sono state messi in funzione gli studi cinematografici di Na Kolibe, con due grandi teatri di posa.

A Praga, nella « cinecittà » di Barrandov, sono in attività 7 grandi studi e teatri di posa oltre a numerose sale per la ripresa di scene di effetto e per la incisione delle colonne sonore, per il doppiaggio ecc. Sempre a Barrandov esistono gli studi e i laboratori per la produzione dei cortometraggi mentre altre attrezzature tecniche sono installate negli studi di Hostivar, alla periferia di Praga.

La produzione dei film a pupazzi, che tanti successi ha dato alla cinematografia cecoslovacca, è assicurata dall'attività di alcuni collettivi di lavoro diretti da noti registi e artisti. A Praga si trova lo studio di Jiří Trnka dove lavorano anche suoi ex allievi e collaboratori. Bretislav Pojar, che sotto la guida artistica di Trnka, ha compiuto notevoli progressi dirige ora un proprio studio a Praga. Altri due studi per la creazione di film a pupazzi diretti da Karel Zeman e Hermína Tyrlová si trovano nel centro industriale di Gottawaldov in Moravia.

La produzione dei disegni animati è concentrata a Praga e, di recente, il regista e animatore Eduard Hofman ha preso possesso di un nuovo studio attrezzato con i più moderni strumenti tecnici. A Praga esiste inoltre uno studio per la produzione di disegni animati su commissione dei vari enti ed istituti divulgativi, della televisione e di numerosi clienti stranieri.

In Cecoslovaccha esistono 3400 *sale cinematografiche, comprese le* 200 *attrezzate per la proiezione di film in cinemascope, oltre a* 100 *cinematografi ambulanti che permettono la proiezione delle pellicole anche nei villaggi più remoti. Inoltre funzionano* 1809 *sale per la proiezione di film a* 16 *mm. e durante la stagione estiva* 30 *cinema all'aperto capaci di* 5500 *posti. In questi ultimi si svolgono le mostre annuali di arte cinematografica e le rassegne di film nel corso dei « Festival dei lavoratori ». Nel* 1960 *in Cecoslovacchia vi sono stati più di* 170 *milioni di spettatori, vale a dire che ogni abitante della Repubblica va al cinema* 12 *volte all'anno.*

L'importazione di film e l'esportazione della produzione cecoslovacca è diretta e organizzata dalla società Film-Export, impresa indipendente che agisce nell'ambito delle attività dell'Ente Statale Cinematografico. La scelta dei film da importare viene operata da una speciale commissione composta da rappresentanti delle varie associazioni culturali, di massa e da critici cinematografici. L'anno scorso sono stati importati 170 *film lungometraggi e* 300 *film a cortometraggio prodotti in numerosissime nazioni. La distribuzione dei film nel circuito commerciale e agli istituti e alle aziende che ne fanno richiesta viene curata dalla Società Centrale per il Noleggio di Film attraverso le sue succursali sparse in tutto il paese. La distribuzione dei film ai circoli del cinema invece, è curata dalla società di divulgazione scientifica che si preoccupa di far precedere ogni proiezione da un commento di esperti e concluderla con discussione. La società di divulgazione scientifica si interessa dell'organizzazione di rassegne retrospettive dei classici della cinematografia mondiale. L'esportazione della produzione cinematografica cecoslovacca è oggi praticamente assicurata in tutti i paesi. Malgrado certe disposizioni di legge e la censura im-*

pediscano una più vasta penetrazione nei paesi capitalisti, i film di nostra produzione, dopo i successi ottenuti nei vari Festival Internazionali, si sono imposti, numerosi, al pubblico occidentale che li ha accolti con grande favore. Successi notevoli sono stati ottenuti dai film cecoslovacchi nei paesi socialisti.

I Festival Internazionali organizzati in Cecoslovacchia hanno permesso contatti personali dei dirigenti dell'ente cinematografico statale con la produzione straniera e lo sviluppo delle contrattazioni commerciali. Sin dal 1946 *a Mariánské Lázně prima e a Karlovy Vary per ogni due anni si svolge nel nostro paese la rassegna internazionale cinematografica a cui partecipano numerosi produttori stranieri. Nel corso dei festival che si svolgono sotto la parola d'ordine* « *Per più nobili relazioni fra gli uomini e per la pace e l'amicizia fra tutti i popoli* » *vengono organizzati dibattiti sui vari problemi creativi e divulgativi della produzione cinematografica. Nel corso degli ultimi anni il Festival Internazionale di Karlovy Vary si è imposto nel mondo internazionale del cinema soprattutto per la imparzialità e per la serietà di giudizio e per la serenità della sua atmosfera. La federazione internazionale dei produttori cinematografici lo ha giudicato fra i più importanti di quelli organizzati nelle varie nazioni.*

JAROSLAV BROZ

I film

Splendor in the Grass
(Splendore nell'erba)

R.: Elia Kazan - *s.* e *sc.*: William Inge - *f.* (technicolor): Boris Kaufman - *m.*: David Amram - *co.*: Anna Hill Johnstone - *mo.*: Gene Milford - *cor.*: George Tapps - *int.*: Natalie Wood (Wilma Dean Loomis), Warren Beatty (Bud Stamper), Pat Hingle (Ace Stamper), Barbara Loden (Ginny Stamper), Audrey Christie (signora Loomis), Zohra Lampert (Angelina), Fred Stewart (Del Loomis), Joanna Roos (signora Stamper), Jan Norris (Juanita Howard), Gary Lockwood (Toots), Sandy Dennis (Kay) - *p.*: Elia Kazan, William Inge, Charles H. Maguire per la N.B.I. - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Warner Bros.

L'intellettualismo in una cultura come quella della « affluent society » fa l'effetto di un soprammobile prezioso nella casa d'un nuovo ricco. Che il padrone di casa non se ne accorga, lo comprendiamo. Può anche suscitare simpatia, per questo. Gli industriali milanesi delle ultime leve, quelli che hanno inventato e sfruttato il « miracolo economico », sono simpatici, a modo loro. Anche William Inge lo è, a modo suo, perché si prende molto sul serio e pensa di essere chiamato dal buon Dio americano a offrirci un ritratto del suo paese, con quegli squarci di vita che si intitolano *Ritorna piccola Sheba, Picnic, Fermata d'autobus, Buio in cima alle scale* e il presente *Splendore nell'erba*. Per quest'ultimo ha tirato giù dalla soffitta il poeta della natura William Wordsworth, contemporaneo della rivoluzione francese, amico dapprima della dea ragione e poi reazionario e seccatore di limpida vena; ha preso a prestito un suo verso (*of splendor in the grass*) ed ha creduto con ciò di aver racchiuso in un nobile involucro una noiosa storia di frigidità sessuale e dei guasti da essa provocati sulle anime della provincia americana alle soglie del disastro economico del '29.

Elia Kazan, che all'intellettualismo è assai propenso quando lo vede intriso d'una sorta di misticismo del sesso al modo di Tennessee Williams, ha trovato nella storia di Inge l'occasione propizia per tornare al cinema, dopo il fiacco ma interessante quadro dell'epoca rooseveltiana tracciato in *Fango sulle stelle* (Wild River, 1960). Una occasione completamente inutile, che ha l'unico pregio di censentirci alcune nuove osservazioni sulle attuali incertezze della cultura americana. Kazan conosce il suo mestiere di regista cinematografico come pochi altri al mondo. Sa essere morbido e incisivo nello stesso tempo, e qui si dimostra tuttora degnissimo della sua fama (prendete tre sequenze del film e ve ne accorgerete subito: il ballo al club della cittadina del Kansas, quando il protagonista — Bud — scopre la sorella che fa

l'amore con uno qualunque sui sedili d'una macchina; le scene nel parco della casa di cura dove Deanie è ricoverata dopo essere stata tradita dal suo amore; il suicidio del vecchio industriale rovinato dalla crisi). Nessuno potrebbe sostenere che il regista non sia persuaso di quel che deve raccontare, della necessità di raccontarlo. *Splendore nell'erba* non è il gioco di un estate o il lavoro anonimo dell'artigiano; è certo l'opera meditata di un artista.

Ma quale artista? Il tema, come sempre in Kazan, è un curioso miscuglio di decadentismo e di velleità sociologiche, secondo una tradizione vivissima nel cinema americano del dopoguerra. L'occhio del regista si impegna a guardare lo scontro (o, meglio, la convivenza) fra una educazione rigida, repressiva e moralistica nell'ambito personale ed un egoismo sociale dominato dal mito del denaro e del successo dentro una struttura economica in fase di caotica espansione (gli anni '20). Sono come due feroci « condizionamenti » cui l'individuo è sottoposto, una tensione continua che fiacca anche le tempre più solide.

Tutti escono sconfitti dalla battaglia: il giovane Bud, figlio di famiglia industriale, che rinuncia all'amore della ragazza « pura », allo studio e al benessere; la protagonista femminile, la spaurita Deanie, che riacquista sì la salute dopo il ricovero nella casa di cura ma che si adagia in una esistenza senza calore; il padre di Bud che paga con la vita la sua adorazione del successo, la sorella di Bud, sgualdrina per delusione e per colpa degli altri, che finisce anche lei ammazzata. Kazan è troppo scettico (e Inge troppo molle e conformista) per proporre soluzioni. Ne lascia intravvedere una: sarebbe una specie di ritorno all'arcadia come salvezza morale e sociale, la vittoria della « sana » vita dei campi sulle brutture della vita cittadina, meccanizzata e spersonalizzatrice. Il regista non ha la forza (o l'ingenuità) di essere un King Vidor e di predicare — oggi come nel 1934, alle soglie dell'era rooseveltiana — la necessità della purezza dei sentimenti a contatto con la natura, che rappresentava se non altro un tentativo di agganciarsi alle antiche tradizioni puritane. Non predica, suggerisce.

In Kazan, tutto questo si manifesta con flebile voce. La « affluent society » non permette che si perda tempo dietro certe sciocchezze. Come maneggiare l'enorme macchina del progresso economico, come impedire che schiacci l'individuo, che porti ognuno alla catastrofe? Kazan non lo sa. Guarda al passato, sperando di trovare conforto. Trova vecchi miti, nei quali — è chiarissimo — non crede. Mostra di crederci però, e cerca di persuadere se stesso e gli altri. Ottiene ciò che gli artisti con le idee confuse di solito ottengono: una esasperazione dei fatti superficiali (l'amore contrastato e nevrotico di Deanie e Bud; l'egoismo tutto urlato dei genitori; lo « scandalo » della sorella di Bud che getta la vergogna sulla famiglia dell'industriale; le ambizioni della madre di Deanie che vorrebbe dare alla figlia la ricchezza facendola sposare ad ogni costo con Bud; l'esplosione della violenza nel già citato episodio del ballo; il tentato suicidio di Deanie « vergine folle », e così via) ed una paurosa insicurezza nella interpretazione di questi fatti.

Gli americani battono da tempo il chiodo della provincia gretta e impreparata ai compiti che ha da svolgere: anche questi di *Splendore nell'erba* sono « peccatori » alla Peyton Place, e pasticciano il sesso (che per loro è una

ossessione di origine religiosa) con il denaro, la nevrosi con i problemi sociali. Ma il pasticcio è diventato una accademia: ci si mette dentro le mani per credersi coraggiosi e non si ha neppure il coraggio di chiamare le cose con il loro nome.

Il tono del film — la sua raffinatezza, la sua complessità, l'intrico delle vicende inutili, le esclamazioni a freddo, l'intellettualismo per mascherare la sostanza feuilletonistica della storia — rende bella testimonianza della situazione precaria di spiriti indubbiamente illuminati come Kazan. Guardano al passato per timore del presente, ma non credono nemmeno nel passato. Rimangono gli eccellenti contributi professionali, per salvare la baracca: l'interpretazione sottile e nervosa di Natalie Wood e Warren Beatty, la lucida fotografia di Boris Kaufman e il resto. E rimane, insieme, la noia.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

The Hustler

(Lo spaccone)

R.: Robert Rossen - *s.*: dal romanzo di Walter S. Tevis (ed. it. Giumar) - *sc.*: Robert Rossen e Sidney Carroll - *f.* (Cinemascope): Eugene Shuftan - *m.*: Kenyon Hopkins - *scg.*: Harry Horner e Albert Brenner - *mo.*: Deedee Allan - *int.*: Paul Newman (Eddie Felson), Jackie Gleason (Minnesota Fats), Piper Laurie (Sarah Packard), George C. Scott (Bert Gordon), Myron McCormick (Charlie Burns) Murray Hamilton (Findlay), Michael Constantine (Big John), Stefan Gierasch (il Predicatore), Jake La Motta (il barista), Gordon B. Clarke (il cassiere), Alexander Rose (giudice del punteggio), Carolyn Coates (cameriera), Carl York (giovane spaccone), Vincent Gardinia (barista) - *p.*: Robert Rossen per la 20th Century-Fox-R. Rossen Enterprises - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: 20th Century-Fox.

Nella non folta schiera di registi di Hollywood, i quali — da Brooks a Fuller, da Ray a Robson e a Rossen — cominciarono ad imporsi all'attenzione negli anni del dopoguerra ora per un indirizzo tecnico inconsueto e quasi sempre suggestivo, ora per una certa predisposizione ai temi e alle situazioni intrise di violenza, ora per alcune premesse ideologiche che potevano apparire coraggiose, e spesso per tutte queste virtù o suggestioni messe assieme, l'ex sceneggiatore Robert Rossen più degli altri ha continuato a mantenersi fedele ad alcune garanzie, più o meno reali, di serietà e a lasciare un certo adito alle promesse contenute nei suoi primi film, da *Body and Soul* (Anima e corpo, 1947) a *All the King's Men* (Tutti gli uomini del re, 1949) e, in modo particolare, a *The Brave Bulls* (Fiesta d'amore e di morte, 1951), che rimane a tutt'oggi la sua prova più convincente. Non intendiamo, con ciò, attribuire a Rossen una personalità d'artista che è ben lungi dal possedere; vogliamo significare semplicemente che in quindici anni d'attività come regista (contrassegnati da un numero relativamente esiguo di film — appena otto o nove — quasi tutti curati personalmente anche nella sceneggiatura e sotto il riguardo produttivo) egli, con la sola eccezione di *Mambo,* realizzato in Italia nel 1954, ha sempre scelto oculatamente i soggetti da trattare, ricercandoli fra quelli che gli offrissero la possibilità di disegnare personaggi dalle complesse sfaccettature psicologiche, preferibilmente calati in ambienti altrettanto inconsueti (dominati da passioni inconsulte e passeggere), ai quali stentano ad adattarsi o finiscono col sentirsene estranei. Non importa, poi, se tali personaggi risultino sostanzialmente negativi, come il pugile di *Body and Soul* e il dittatore di *All the King's Men,* o positivi, come il torero di *The Brave Bulls* e il

negro di *Island in the Sun* (L'isola nel sole, 1957): ciò che conta è il conflitto che in essi si determina a contatto con un ambiente dalle mutevoli e disarmanti apparenze, che soltanto con un sostanziale sentimento di sconfitta interiore si riesce, nei casi migliori, a vincere e dominare fino in fondo.

Sono un po' gli stessi motivi che nella narrativa americana si ritrovano più di frequente nei romanzi di Budd Schulberg. E Rossen, come Schulberg, sembra ricercarli e trovarli di preferenza non nella platealità del genere « giallo » o poliziesco, bensì in più manifeste e più ambiziose occasioni di conflitti sociali, che a tutta prima sembrano muovere da precise premesse ideologiche. Da qui l'alone di regista « coraggioso » che si è andato creando intorno alla figura di Robert Rossen. Ma si tratta, in realtà, di un coraggio soltanto apparente; in quanto le premesse ideologiche dei suoi film più « impegnati » non hanno mai trovato uno sviluppo coerente, bensì si sono rivelate dei semplici pretesti per far apparire più stimolanti le occasioni drammatiche di una vicenda, per dare un lustro maggiore ai personaggi rappresentati, per sollecitare insomma l'interesse nei confronti di alcuni racconti che in sostanza si risolvevano più semplicemente in una non comune scaltrezza di mestiere, in un'abilità tecnica fra le più suggestive e soggioganti.

Anche nei riguardi della vicenda, del tutto inconsueta, rappresentata da Rossen in *The Hustler,* anche al cospetto dell'orgoglioso protagonista del film — un giovane professionista del biliardo che scende dalla lontana provincia a Chicago per incontrare e battere alla stecca il campione degli Stati Uniti, Minnesota Fats, e che a poco a poco acquista la capacità morale di vincere e conseguire il trionfo tanto agognato al duro prezzo del fallimento interiore — si sarebbe idotti, a tutta prima, ad attribuire significati più vasti a questa specie di combattente pacifico, armato di una stecca di legno pregiato che porta sempre con sé in un'elegante custodia. Lo spettatore tende a ricercarvi riposte simbologie proprio in virtù del complesso gioco psicologico nel quale il regista immerge il suo protagonista, lasciandogli sempre, tuttavia, qualcosa di inespresso o di incerto, come può essere un certo alone di bontà e di purezza commisto a una dose più naturale di spregiudicatezza e di passione non repressa. Ma a lungo andare ci si accorge che il personaggio, piuttosto che godere di una sua poliedricità, manca di una concreta strutturazione, in quanto il regista, dopo averlo impostato con una somma di sfumature, non riesce, perché distratto da altre preoccupazioni, ad assegnarli un ruolo definitivo e a ricavarne un chiaro giudizio. A distrarlo valgono ora le suggestioni e le sollecitazioni dell'ambiente che intorno al personaggio egli viene creando, ora le semplici occasioni di dare libero sfogo alla sua straordinaria abilità tecnica e così congegnare qualche brano di alto virtuosismo.

The Hustler, tutto sommato, trova la sua vera forza e il suo discreto fascino proprio nelle sue componenti collaterali, e in modo particolare nel disegno rapido e un po' stilizzato, ma efficacissimo, della torbida e inquietante galleria di giocatori, scommettitori e fannulloni che popolano le fumose e soffocanti sale da biliardo. Un bel risalto vi hanno le figure di Bert Gordon (interprete George C. Scott), il manager strozzino e malvagio che, compìto e impenetrabile dietro gli occhiali scuri, si compiace di far patire

le più crude umiliazione al suo protetto, e di Minnesota Fats (interprete Jackie Gleason), il giocatore rivale, una specie di montagna di carne difficile da abbattere, ma caratterizzata da uno spirito di lealtà che contrasta con lo squallore e il tanfo che la circonda. A sottolineare le doti di sanguigno narratore proprie di Rossen valgono le due serie di epiche e interminabili partite che aprono e chiudono il film. Per esse il regista, senza abusare più di tanto delle dissolvenze (caratteristica precipia delle sue opere precedenti), si è piùttosto affidato ad una serie di attacchi quasi inavvertibili sul movimento, che conferiscono una speciale continuità all'azione e alla tensione drammatica.

Una riprova che gli interessi, se non le ambizioni, di Rossen si riducono a proporzioni più modeste di quelle cui potrebbe far credere la scelta dei suoi soggetti, può essere offerta dalla lettura dell'omonimo romanzo di Walter S. Tevis — uno scrittore che possiamo collocare, appunto, sulla scia di Schulberg — da cui *The Hustler* è stato tratto. Il film ricalca fedelmente gli sviluppi del romanzo, fatta unica eccezione per ciò che concerne il personaggio della studentessa sciancata che si lega sensualmente al protagonista. Nel libro esso si esaurisce poco più che in un incontro marginale; mentre nel film la stessa ragazza, che seguirà il protagonista a Lexington e si darà spontaneamente al manager per poi suicidarsi, tende a rivestire un ruolo non poco determinante nella finale emancipazione dello « spaccone »; per cui, la molla che nel romanzo è alimentata soltanto dalla passione totale ed esclusiva per il gioco, nel film si snatura e non si definisce nettamente. A scapito della profondità stessa del personaggio; ma a vantaggio, forse, di una più facile presa spettacolare. Paul Newman, nella parte di Eddie Felson, lo « spaccone », si disimpegna, comunque, con la sua consueta e qua e là vistosa bravura.

LEONARDO AUTERA

Sommaren med Monika
(Monica e il desiderio)

R.: Ingmar Bergman - *s.*: da un romanzo di Per Anders Fogelström - *sc.*: I. Bergman, Per Anders Fogelström - *f.*: Gunnar Fischer - *m.*: Erik Nordgren - *scg.*: Nils Svenwall, P.A. Lundgren - *mo.*: Tage Holmberg e Gösta Lewin - *int.*: Harriet Andersson (Monica), Lars Ekborg (Harry), Jon Harryson (Lelle), Georg Skarstedt (padre di Harry), Dagmar Ebbesen (zio di Harry), Ake Fridell (padre di Monica), Naemi Briese (madre di Monika), Ake Grönberg (il capo), Gösta Eriksson (il direttore della cristalleria), Gösta Gustafsson, Sigge Fürst, Gösta Pruzelius (impiegati), Arthur Fischer, Torsten Lilliecrona, Bengt Eklund, Gustaf Färingborg, Ivar Wahlgren, Renée Björling, Katrine Westerlund, Viktor Andersson-Kulörten, Birger Sahlberg, Hanny Schedin, Magnus Kesster, Carl Axel Elfving, Bengt Brunskog - *p.*: Allan Ekelund per la Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1952 - *d.*: INDIEF.

Djävulens öga
(L'occhio del diavolo)

R., s. e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Gunnar Fischer - *m.*: Domenico Scarlatti - *scg.*: P.A. Lundgren - *mo.*: Oscar Rosander - *int.*: Jarl Kulle (Don Giovanni), Bibi Andersson (la ragazza), Stig Järrel (servo di Don Giovanni), Gunnar Björnstrand (il presentatore), Nils Poppe (pastore, padre della ragazza), Gertrud Fridh (Donna Renata), Sture Lagerwall (vecchio demone), Georg Funkqvist, Gunnar Sjöberg, Torsten Winge, Axel Düberg - *p.*: Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1959-60 - *d.*: INDIEF.

Storie di donne: giovani, sole, od ostili verso il proprio ambiente familiare. Ingmar Bergman insiste — co-

me un *leit-motiv* — a presentarcele dal 1947 in poi, allorché scriveva per Molander *Eva* o *Kvinna utan ansikte* (Donna senza volto, 1947). Erano confidenze da salotto come in *Kvinnors vantan* (Donne in attesa, 1952), pene d'amore di una ballerina in *Sommarlek* (t.l.: Intermezzo d'estate, 1950), sconfitte sentimentali in *Kvinnodröm* (Sogni di donna, 1955), schermaglie e nonsensi in *En lektion i Kärlek* (Lezione d'amore, 1954), interrogativi a volte angosciosi in *Nära livet* (Alle soglie della vita, 1958), freschezza e impertinenza in *Sommarnattens leende* (Sorrisi di una notte d'estate, 1955), cupo pessimismo in *Gyklarnas afton* (Una vampata d'amore, 1953).

Un ciclo che potrebbe comporre — ed esaurientemente — tutta l'opera di Bergman se non vi fosse il più recente filone gotico, misterico ed allegorico, certo di maggior peso, di *Settimo sigillo* (Det sjunde inseglet, 1956) e *Fontana della vergine* (Jungfrukallan, 1959), di *Il volto* (Ansiktet, 1960) e di *Il posto delle fragole* (Smulstronstället, 1958). Ciclo — l'altro — dei sorrisi, delle ironie, delle pene del cuore; dell'amore insomma visto sotto tutti i suoi aspetti, trattato a volte con gioia intima, altre volte con crudeltà e quasi con cinismo. L'amore che rende la vera protagonista — la donna — insoddisfatta con sé stessa, col proprio lavoro, con la sua situazione presente e col suo passato, nella ricerca di un appagamento, qualche volta anche metafisico, delle proprie attese e delle proprie angosce.

In *Monica e il desiderio* (Sommaren med Monika) (che non è, tra i film di Bergman, né dei più compiuti, né dei più recenti) ritrovi le stesse insoddisfazioni e gli stessi conflitti, ma sulla scala del piacere primitivo, incontrollato, fin quasi a dimostrarsi animalesco. Due giovani ancora agli inizi della vita adulta, vogliosi di libertà, oltre che di godere del loro amore, fuggono con un motoscafo dalla grande città per ritirarsi in una zona solitaria, tutta scoglio e mare, in un simbolico ritorno alla natura. Sono due ribelli: lui, abituato ad appartarsi, lei, costretta a vivere in una casa sovrapopolata ed incomoda. Godono della loro estate di solitudine e di piacere, ma per andare incontro anche alla loro degradazione e al loro avvilimento. Sono costretti a procurarsi il cibo rubando. Della loro estate d'amore e di libertà, alla fine, non resta nulla. La loro *rentrée* nella vita civile è un fallimento. « Abbiamo sognato » si ripetono. L'amore è nel sogno, ma la realtà è un'altra. Monica è incinta. Il suo compagno ha preoccupazioni che non sono più di un ragazzo. Deve lavorare, guadagnare, mantenere la famiglia. Bergman, a questo punto, ha quasi l'aria di voler sottolineare gli *svantaggi* dell'amore.

Il personaggio più inciso, — come in altri film dello stesso ciclo — rimane ancora quello della donna. (Nel filone gotico e allegorico è invece sempre l'uomo che predomina.) Della donna, in questo caso, selvaggia e istintiva, sensuale e insofferente, finanche volgare. Harry, concepito più nebulosamente, agisce e vive assolutamente condizionato dalla attrazione di Monica, fino a che offeso, messo da parte, disamato, può finalmente svincolarsi, anche se destinato a una vita meschina. Più elementari di Harry, e quasi convenzionali, appaiono le figure di contorno: il rivale, i benestanti derubati da Monica, il burbero padrone di Harry. E non resta allora, di questo film minore, che viene prima delle grandi opere di Bergman, che un solo, efficace, « studio di donna ».

Monica e il desiderio è apparso sugli schermi italiani in coincidenza con l'uscita di un'altra opera minore del regista: *Djävulens öga.* Una variazione sul tema dell'amore, anche qui, ma soltanto in chiave di divertimento, quasi per un « intermezzo » da opera. Non dimentichiamo che Bergman è anche scrittore e uomo di teatro. Alcuni dei suoi scenari sono veri e propri testi letterari, pervasi dei grandi problemi della nostra esistenza, che si fanno leggere anche senza il sussidio dell'immagine. *Il settimo sigillo,* anzi, è addiritura lo sviluppo di una sua *pièce,* « Pittura su legno » (Trämalning), che « Il Dramma » di Lucio Ridenti (n. 283) ha divulgato in Italia nel 1960: piccolo capolavoro in cui è descritta l'angoscia dell'uomo, la sua paura davanti alla ineluttabile fine, cui va incontro in una danza di morte.

Anche nell'*Occhio del diavolo* vedi, in maniera più marcata che altrove, il disegno di un testo teatrale. E' un melodramma — che rifugge da virtuosità tecniche e non ricerca una profondità di contenuto — coi personaggi classici del teatro operistico — Don Giovanni e il suo scudiero —; quasi il libretto di un'opera buffa, alla quale non manca che di essere rivestita della musica di Mozart o di uno Scarlatti: non quello (Domenico) — del « rondò capriccioso » — così si compiace di definire il proprio film — di cui pur si serve allusivamente nel commento musicale, ma addirittura dell'autore (Alessandro) di una di quelle operine che vorrei permettermi di pescare a caso nella ricca librettografia scarlattiana: « Gli equivoci nel sembiante », « Amor non vuol inganni », « Amore innamorato », « Gli inganni felici ».

Scherzo comico-sentimentale, di tipo libertino, *Occhio del diavolo* ha pur sempre stretto legame almeno con una delle grandi opere recenti di Bergman, di cui sembra una prosecuzione e una variazione in minore (e in fondo il « rondò » non è che un componimento che si caratterizza nella « ripetizione »): *Il volto,* si intende, anche se tutto ciò che nella allegorica vicenda di Vogler è dramma, qui diventa grottesco, anche se ciò che nel « mistero » mesmeriano è solenne e profondo, qui si presenta in tono leggero e fatuo, quasi inconsistente, prendendo le mosse dalla leggenda che vuole che « la vergine sia un orzaiolo nell'occhio del diavolo ». Don Giovanni scende sulla terra per sedurla, su incarico di Belzebù, e finisce per innamorarsene, mentre il suo scudiero si addentra in una avventura dello stesso sapore. La commedia fa risentire le scadenze, gli strattagemmi, le evoluzioni da balletto, di *Sogni di una notte d'estate* e di *Lezione d'amore.* Ma l'atmosfera tutta riporta, invincibilmente, ai capolavori operistici del settecento.

Occhio del diavolo, in questo suo impegno minore, nel quadro di una librettistica che vive su schemi e convenzioni, è tutt'altro che un capolavoro: Bergman « ha sbagliato il mezzo », ha scritto Giulio Cesare Castello commentando questo film. Non solo sono d'accordo (e forse lo è anche il regista, se non permise alla Commissione di Selezione della Mostra di Venezia di presentarlo al Palazzo del Cinema) ma mi sembra che si possa indicare, appunto, nel teatro operistico la vera destinazione del suo « libretto ».

Come altri maestri — Chaplin, Clair — anche Bergman si è creato una piccola corte di attori, che torna ad impiegare in tutti i suoi film. Essi sono diventati come parole del suo vocabolario, che a volte assumono significato predominante, altre si presenta-

no quasi in sordina, pur essendo vivi, e di prim'ordine, mezzi espressivi: questa volta primeggiano Bibi Andersson, Jarl Kulle, Stig Järrel, Gunnar Björnstrand, tutti saporitamente giocosi, come voleva il libretto, e Nils Poppe, comico di grandissimi mezzi e attore versatile, — ora nella parte del pastore candido la cui moglie è insidiata dallo scudiero di Don Giovanni — e che dal *Settimo sigillo* in poi sembra collaborare sempre più strettamente con Bergman.

MARIO VERDONE

The Young Savages
(Il giardino della violenza)

R.: John Frankenheimer - *s.*: dal romanzo « A Matter of Conviction » (ed. it. « La vita ladra », ed. Longanesi) - *sc.*: Edward Anhalt e J.P. Miller - *f.*: Lionel Lindon - *scg.*: Burr Smidt - *m.*: David Amram - *mo.*: Eda Warren - *int.*: Burt Lancaster (Hank Bell), Dina Merrill (Karin, sua moglie), Shelley Winters (Mary Di Pace), Stanley Kristien (Danny Di Pace, suo figlio), John Davis Chandler (Arthur Reardon), Neil Nephew (Anthony Aposto), Jody Fair (Angela Rugiello), Pilar Seurat (Luisa Escalante), Vivia Nathan (signora Escalante, sua madre), Chris Robinson (« Bellezza »), Luis Arroyo (« Zorro »), Edward Andrews (Dan Cole), Larry Gates (Randolph), Telly Savalas (tenente Richard Gunnison), Roberta Shore (Jenny, figlia di Hank Bell), Milton Selzer (Walsh), Robert Burton (giudice), David Stewart (Barton), William Sargent (Soames), José Perez (Roberto Escalante) - *p.*: Pat Duggan per la Contemporary Prod. (Harold Hecht prod.) - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Dear.

Dopo qualche anno di intervallo dal suo primo film, John Frankenheimer torna al cinema con un'opera che denota una continuità di interessi; allora, 1957, *The Young Stranger,* il giovane « estraneo », oggi, 1961, *The Young Savages,* i giovani « selvaggi »: un richiamo anche nel titolo. *The Young Stranger* si ricollegava esplicitamente alla scuola più viva del recente cinema statunitense, quella degli autori televisivi e si basava su un originale « teleplay » insignito d'un premio. Come d'uso fra chi proviene dalla televisione ed ai suoi canoni si ispira, Frankenheimer prendeva allora a spunto un fatto da niente — un ragazzo di « buona famiglia » che prendeva a pugni il direttore d'un cinematografo — e vi costruiva un accurato castello psicologico alla ricerca delle cause, dei « perché ». Lavorava, nel 1957, in cordata con una « équipe » di tutti giovani ed in una produzione semicooperativa; oggi ritorna inserito nel gruppo Hecht-Lancaster, una via di mezzo fra le grandi case e gli indipendenti. Delle prime gli è venuto l'esigenza dei grossi nomi — Burt Lancaster, Shelley Winters —, del « best-seller » come fonte letteraria (il discreto Evan Hunter, scrittore un po' tuttofare), dei secondi gli è rimasto l'impegno al tema serio ed il linguaggio meno consuetudinario possibile. Diciamo dunque che si tratta di un'opera di transizione o meglio di adattamento, e che, dopo la « resa » di un Mulligan, Frankenheimer resta saldo in sella e promette di avere ancora qualcosa da dire e di saperlo dir bene, anche se certi pericoli di « hollywoodizzazione » trapelano qua e là in *The Young Savages.* Se nel film precedente il regista scavava nel retroterra psicologico e sociologico d'un figlio di papà che diventava sempre più « estraneo » al suo ambiente familiare, ora sono di scena due bande di minorenni che controllano ciascuno una zona della periferia di New York: i « Thunderbirds » e gli « Horsemen ». Come i gangsters adulti, nel piccolo mondo che hanno sottomano essi impongono una tassazione ai commer-

cianti per « proteggerli », fanno qualche traffico illecito, sono in qualche modo implicati con gli spacciatori di stupefacenti. Ognuna delle due bande disprezza l'altra ma ne rispetta i confini, incontrandosi a volte, con reciproca sopportazione, in « zona neutra », qualche ritrovo fra i due gruppi di isolati; accade però che tre dei « Thunderbirds », un bel giorno, violino i confini e, recatisi dritti all'abitazione d'un povero ragazzo cieco di quindici anni, lo uccidano a coltellate. Di fronte al « fatto » brutale e ripugnante, l'opinione pubblica si muove, il procuratore distrettuale, che è in quei giorni candidato a governatore dello Stato, vede l'occasione per farsi una fama di tutore inflessibile della legge e rinvia a giudizio i tre minorenni per omicidio premeditato. Su di loro, malgrado l'età, pende così l'ombra della sedia elettrica.

Non siamo molto lontani da parecchi film che Hollywood, e senza dubbio la parte più coraggiosa di essa, ha anche in passato dedicato al problema della delinquenza minorile; in più, il vice procuratore distrettuale, che conduce l'inchiesta preliminare e poi il processo, proviene dallo stesso quartiere degli imputati ed è, in certo modo, la testimonianza vivente che, per quanto chiuse siano le condizioni sociali d'un quartiere povero, c'è comunque modo di uscirne e farsi strada. Motivo, anche questo, altre volte sfruttato dal cinema « impegnato » statunitense. (Il film che viene sopra tutti alla mente è *Knock on Any Door,* I bassifondi di San Francisco *o* Crimen, 1949, di Nicholas Ray, con Humphrey Bogart, la legge, e John Derek, il delinquente; lì però la conclusione era pessimistica, per il ragazzo non c'era « redenzione » possibile.) John Frankenheimer non è più il cineasta di tendenza « televisiva » e la struttura drammatica del racconto, preparata da specialisti con l'avallo del « best-seller » di cui si è detto, è abbastanza tradizionale: storia principale e storia secondaria (la madre di uno degli imputati è un'ex innamorata del vice procuratore), inchiesta e processo, quest'ultimo svolto secondo impeccabili regole di « suspense ». Cos'è dunque che mette in rilievo l'opera, fra i tanti prodotti simili di argomento e di tema? E' la precisa collocazione sociale della vicenda, che consente di impostare il problema fuori dei soliti termini generici. La città è New York, la periferia è Harlem, le due bande hanno connotati che vanno al di là dell'organizzazione delinquenziale e le connettono al problema degli immigrati: i « Thunderbirds » sono per lo più italiani, gli « Horsemen » sono portoricani; i primi riflettono una immigrazione fattasi corpo con il Paese e, a parte la conservazione di usi e costumi, assimilata all'America; i secondi, al contrario, si sentono, con inferiorità e riottosità insieme, minoranza in esilio, per dure cause sociali, che non vuole assimilarsi e perdere la propria individualità tecnica e perciò si sente respinta. Dal tema della delinquenza minorile si allarga il discorso alla questione degli immigrati, problema particolarmente americano ma non privo di risonanze universali, se visto nel suo aspetto civile di reciproca compatibilità e convivenza. Sotto questa luce si capiscono le omertà e gli appoggi di cui godono le due bande, inspiegabili senza l'addentellato nazionale, dato che non si tratta di organizzazioni « scientifiche » come i grandi gruppi di gangsters della tradizione. Così impostato il problema, il regista può sviluppare correttamente il suo tema che si riassume nella frase che,

dopo la sentenza che non applica il richiesto «dente per dente» e non condanna cioè alla sedia elettrica, il vice procuratore Bell dice alla madre dell'ucciso: «Sono in molti ad avere ucciso vostro figlio»; non questi ragazzi, dunque, che vanno curati e, se possibile, recuperati, ma il problema che sta loro alle spalle, non ancora risolto pienamente e generatore ancora di ferite che non si rimarginano. Pur senza dar ragione al medico del carcere che ripete ostinatamente che non esistono colpevoli ma solo malati, il film si allinea alla tesi di coloro che si oppongono alla pena di morte invocando il carattere curativo e formativo della pena, e non vendicativo. Resta da dire della forma narrativa di Frankenheimer che, se si adagia nelle sequenze del processo sui binari della sicura tradizione, ha momenti di originalità in più sequenze: ricorderemo per tutte la sequenza dell'assassinio, risolto per intelligenti scorci attraverso le lenti della vittima. L'interpretazione è corretta, senza particolari voli.

ERNESTO G. LAURA

Laura nuda

R.: Nicolò Ferrari - *s.* e *sc.*: Nicolò Ferrari - *f.*: Luigi Zanni - *m.*: Armando Trovajoli - *scg.*: Massimiliano Capriccioli - *mo.*: Marcello Benvenuti - *int.*: Georgia Moll (Laura), Tomas Milian (Marco), Nino Castelnuovo (Franco), Riccardo Garrone (Alvise), Antonio Centa, Milly Monti (genitori di Laura), Anne Vernon (Claudia), Giancarlo Sbragia (il sacerdote), Bruno Gardini, Antoinette Weynen, Françoise de Quental, Nerio Bernardi, Nicolò Stiozzi, Renato Mambor - *p.*: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film / Orsay Film - *o.*: Italia-Francia, 1960-'61 - *d.*: Cineriz.

Giorno per giorno disperatamente

R.: Alfredo Giannetti - *s.*: A. Giannetti - *sc.*: A. Giannetti, Guido De Biase - *f.*: Aiace Parolin - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.*: Carlo Egidi - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Thomas Milian (Dario Dominici), Nino Castelnuovo (Gabriele Dominici), Madeleine Robinson (Tilde Dominici), Tino Carraro (Pietro Dominici), Franca Bettoja (Marcella), Riccardo Garrone (il principale di Marcella), Isa Crescenzi (collega di Marcella), Mario Scaccia (infermiere del manicomio), Mario Brega, Mariuccia Dominiani, Silla, Alvaro Piccardi, Jim Fenomeno - *p.*: Franco Cristaldi per la Titanus-Vides - *o.*: Italia, 1961 - *d.*: Titanus.

Due film che toccano, da angolazioni diverse, aspetti del matrimonio e della vita familiare, cercando di esprimere una forza drammatica, ambedue segnati, ma ben diversamente, dalla relativa immaturità degli autori, alla loro prima prova di regia. Ciò è evidente nel pur ambizioso *Laura nuda* di Nicolò Ferrari, che rappresenta anche un esempio tipico delle conseguenze cui può portare la moda del film a basso costo, quando si scontri con certi compromessi di natura industriale, Ferrari ha voluto affrontare, dando prova di una innegabile volontà di impegno contenutistico, la corruzione del matrimonio nella società borghese, che non permette nemmeno una scelta sentimentalmente spontanea. Tema ampio e che richiedeva una ben più complessa organizzazione ideologica ed espressiva. Ferrari, in verità, maltrattatissimo dalla censura che ha reso ancora più schematico ed approssimativo il suo film (senza perciò attenuarne gli squilibri), avendo nel *cast* poverissimo un'unica attrice di rilievo, quale è Georgia Moll, ha disposto tutta la materia dalla parte della protagonista, Laura, che è appunto la ricca e fastidiosa figlia di pa-

pà costretta ad accettare un matrimonio di convenienza, quasi una Monaca di Monza a rovescio. Laura, nello schema della sceneggiatura di Ferrari stesso, che ha voluto essere un po' l'Antonioni di un *Cronaca di un amore* 1961, è al tempo stesso vittima, testimone consapevole, accusatrice e infine sacrificatrice della sua condizione. Il regista l'ha immersa in una serie, in sé anche verosimile, di evasioni ed adulteri, che rientrano certamente nel ruolo di una giovane moglie borghese annoiata e delusa, che si dà via senza riguardo se non di conservarsi certe ultime illusioni e apparenze; ma affida a questo personaggio intimamente corrotto, che dovrebbe essere riassuntivo, medio, esemplificatore di una realtà abbastanza comune, e quindi da mantenere il più possibile oggettivamente, materia del discorso, elemento che compone un ambiente, compiti per i quali esso è troppo gracile; *Laura nuda* infatti finisce per rappresentare anche la rivolta polemica, contro se stessa e il suo ambiente. Essa, quando pecca, lo fa per giudicarsi e rimproverare la sua società. Essa è la sacerdotessa laica degli altrui fallimenti, e poi del tardivo abbandono del tetto coniugale da parte della madre, che si unisce liberamente con un altro uomo. Continuando la sua corsa verso l'abbiezione, essa soprattutto prende tempo per una elaborata commemorazione del suo stato, che declama ed espone a beneficio del pubblico. Il regista, in sostanza, vuole far dire alla protagonista tutto quello che il film non è riuscito ad esprimere, così che in un certo senso viene a mancare il contenuto del discorso in termini visivi di « realtà ». L'abuso di recitazione, i dialoghi incredibilmente frusti e teatraleggianti, la pessima scelta degli interpreti, salvano del disegno di Nicolò Ferrari solo la lucidità di una polemica laica contro il matrimonio sacramentale, tradito dallo scadimento in patto di convenienza. Ma anche l'impegno è più istintivo che altro, manca una elaborazione a livello morale e sociale, prima che espressivo, di un qualche interesse.

Alfredo Giannetti, il fervido e spesso convincente sceneggiatore di Pietro Germi, muovendo in una singolarissima cornice della Roma piccolo-borghese dai toni veristicamente sbiaditi, muove un altro discorso di crisi istituzionale del matrimonio su una ben più concitata esaltazione di conflitti drammatici, attribuita alle emozioni intense dei ricordi di adolescenza. Un mondo « piccino » che esplode in terribili momenti di dramma esasperato. Dal punto di vista linguistico il film di Giannetti offre più di uno spunto di osservazione per ciò che è la esperienza di sceneggiatori come anticamera della regia, e soprattutto conferma il conflitto, presente nelle giovani leve del nostro cinema, fra una tendenza alla narrazione effettistica dai violenti effetti di scena, e la necessità di una organizzazione interna dei personaggi e delle storie. *Giorno per giorno disperatamente* sembra tratto dal diario di un ragazzo, quasi un cresciuto Truffaut italiano, sui drammi quotidiani di casa, fra la scuola, la madre, il padre, nella piccola casa, fra la cucina, il tinello e la stanza dei ragazzi. Dei due fratelli, uno ha sofferto una grossa crisi depressiva, ed è costretto periodicamente all'ospedale psichiatrico. Quando ciò succede, le scale si riempiono di gente, di urla, di infermieri. Il dramma è per tutti, lacerante e osceno, tragedia urlata, esposizione vergognosa di una situazione psicologica tesa, in casa, nei giorni normali che sono i più disperati. In essi, in-

fatti, scorre la pena, l'anormale sdrammatizzato, la paura sottile, il disagio continuo dell'ottimismo della madre, il suo esasperato affetto, le sue crudeltà. L'affetto dei due ragazzi, con una lontana, indistinta, eredità di gelosie per la palma del « più bravo » e di antiche sofferenze causate da quella vita povera e ansiosa, in una famiglia al limite fra dignità borghese e povertà. E si matura la pena, il distacco del padre, l'ossessione possessiva, furiosa, della madre, lo sfasciamento di una casa.

Questi temi si accavallano senza comporsi in un ritmo preciso e non riescono a collocare i personaggi nelle dovute profondità, anche per l'eccessivo spazio dato da Giannetti alle accensioni urlate del dramma. Ma già il loro rinvenimento, anche se privo ancora di più esatte cornici causali, testimonia una non comune stoffa narrativa. Qui siamo, tutto sommato, all'anti-Truffaut, e anche all'antirealismo, nonostante lo sforzo di una certa crudeltà psicologica e all'insistito realismo ambientale. L'interesse di Giannetti (che quest'anno ha collaborato alle sceneggiature di *Un giorno da leoni* di Nanni Loy e a *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi) sembra vertere più sulla ricerca emotiva nel tragico quotidiano, e quindi su una sorta di regia esplosiva, che cerca spazi teatrali, grandi eco, più che riflettere su situazioni, condizioni, cause. Trionfa la tecnica di ripresa, che vuole soverchiare la sceneggiatura, e quasi farla dimenticare, attribuendo tutto il racconto alla macchina da presa. Altra cosa è l'ironia quieta e corrosiva, la rara qualità percettiva, il senso critico dell'autore dei *Quattrocento colpi*, la disinvoltura spontanea delle sue studiatissime soluzioni narrative. Tutto sommato, è forse più importante il più sbagliato film di Ferrari.

G. B. CAVALLARO

I documentari

Ancora da definire il film scientifico

Giunta ormai alla sesta edizione, la Rassegna Internazionale del film scientifico didattico di Padova ha visto riproporsi, tra i dubbi e le polemiche sempre più urgenti, la necessità di una definizione organica e funzionale di tutta la controversa materia del film scientifico-didattico; definizione che dovrebbe in realtà precedere l'esistenza di una rassegna specializzata anziché venire riguardata, come ormai va succedendo, come una conseguenza, un effetto, ancora peraltro auspicabile e non realizzato, della rassegna stessa.

Nella etichetta della manifestazione è indicato, non è chiaro d'altronde se come obiettivo da raggiungere o già acquisito, l'incontro, la congiunzione tra didassi e ricerca, tra la necessaria documentazione cinematografica di un determinato dato della fenomenologia scientifica e la funzionalità didattica della documentazione stessa.

Tuttavia, nonostante la puntuale sicurezza con la quale si organizzano manifestazioni del genere, i rapporti tra il cinema e la scienza, tra il cinema e la didattica sono tutt'altro che definiti e quindi tutti da chiarire. Anzitutto non è stata mai predicata la natura tutta strumentale del mezzo cinematografico in una simbiosi del genere, cosa questa che genera una continua confusione nell'analisi critica delle opere scientifico-didattiche realizzate attraverso il cinema. Qui infatti spesso si ricercano i valori formali di un film dimenticando che, se esiste un dato, un momento da apprezzare, esso appartiene alla materia, alla scienza che il cinema, come strumento di comunicazione, puntualmente ci fa conoscere. Anche all'interno della terminologia usata esiste una certa confusione. Basti pensare alla espressione « film di ricerca », espressione molto corrente in materia, con la quale vengono indicate in allegra confusione sia opere che attraverso il cinema e le sue risorse — riprese ultraveloci, al microscopio, roentgencinematografiche — realizzano una ricerca, sia più genericamente opere che illustrano ricerche scientifiche, come potrebbero illustrare un paesaggio o degli oggetti.

Quest'anno d'altronde sono mancati, al contrario di quanto avveniva nelle passate edizioni, quegli incontri, quei dibattiti che costituivano un vero e proprio momento teorico della rassegna ed attraverso i quali era possibile una definizione, una intesa. E' mancato dunque uno degli aspetti più interessanti della manifestazione quasi che il problema fosse ormai superato nella serena acquisizione di dati validi e certi sui quali operare con tranquillità. In realtà perplessità e dubbi rimangono come costante caratteristica della manifestazione. Una certa confusione di idee è tra l'altro rinvenibile

nel criterio di strutturazione delle giurie nelle quali ci si ostina a far rappresentare « il cinema » attraverso i nomi di critici cinematografici. Come se fosse difficile e necessario al contempo gustare certe ridicole finezze estetiche dei medici cineasti — in una delle opere presentate quest'anno la macchina da presa compie incredibili e difficilissimi funambolismi per preparare passaggi ed attacchi analogici con le immagini che precedono le sequenze successive — sintomo inequivocabile di tutta una concezione errata del cinema e della sua funzione nel rapporto con la scienza e la didattica.

Il criterio delle giurie « miste », formate cioè da uomini di cinema e da scienziati, è in definitiva, nella sua ambiguità e nella conseguente confusione dei criteri di scelta e di giudizio, il corollario più naturale ad una manifestazione come quella di Padova che dopo anni di attività non ha ancora un indirizzo riconosciuto ed accettato. Il cinema che Padova deve far conoscere è il semplice, il mero strumento di comunicazione, una lavagna dinamica e moderna così come dinamico e moderno deve essere oggi il criterio di informazione e di didattica.

I verbali che le giurie esprimono sono poi il documento preciso di una indecisione critica nei confronti di ogni opera, in un continuo alternarsi e confondersi tra i criteri estetici e quelli strumentali, dove il cinema sembra spesso la prima cosa, il momento fondamentale delle scienze che attraverso esso vengono illustrate. Ci si allontana così sempre più dal concepire il cinema, nel rapporto in questione, come strumento di pura informazione, mezzo di comunicazione duttile e neutro al servizio delle scienze e delle materie presentate. Da questa preminenza del cinema, un cinema con la maiuscola, deriva in definitiva quella singolare e pericolosa disponibilità del mezzo che diviene concreta possibilità per gli usi più incontrollati e disparati. In tal senso è indicativa la presenza in concorso di lavori privi di qualità cinematografiche ed anche approssimativi ed insufficienti dal punto di vista della correttezza scientifica.

In sostanza Padova, dopo alcune edizioni, sembra assolvere solo in parte ad alcuni dei suoi compiti.

Un risultato senz'altro positivo è quello di una puntuale informazione sulla produzione di film scientifici in tutto il mondo ma dove la funzione della rassegna padovana appare ancora problematica ed inerte è in quella assenza di una vera e propria emulazione tra autori ed opere che ogni confronto, ogni concorso dovrebbe suscitare determinando in definitiva una spinta a fare meglio. In sostanza la produzione nazionale, già peraltro nelle difficoltà comuni a tutta la ricerca scientifica in Italia e che sono, come è emerso in un recentissimo convegno sull'argomento, la particolare esiguità delle risorse destinate alla ricerca ed il disordine che caratterizza il loro impiego, non ha ricevuto dalla circostanza nessun incremento né quantitavo né di qualità. Questa particolare assenza di un vero e proprio spirito di antagonismo e di concorrenza può essere, almeno in parte, spiegato dalla numerosità dei premi, costante caratteristica della manifestazione, espressione di ambizioni clientelistiche e distributive che, essendo tipiche delle occasioni mondane di cui abbonda la vita pubblica del cinema, dovrebbero essere lontane da una manifestazione che si svolge ad un alto livello scientifico e di studio.

In un anche breve consuntivo della

rassegna le note si affollano, le proposte urgono e finiscono per non lasciare spazio ad una analisi vera e propria del materiale visionato. Tuttavia non può non rilevarsi come anche quest'anno abbia prevalso, come già nelle passate edizioni, una tendenza a sacrificare alcune materie eliminando del tutto certe sezioni e potenziando al massimo il settore medico chirurgico; alcune interessanti opere che avrebbero dovuto figurare nelle sezioni soppresse sono così finite in una generica e trascurata sezione informativo-didattica. Si è operato in definitiva un netto slittamento della rassegna verso una dimensione medico-sanitaria, che nelle intenzioni degli organizzatori tenderebbe ad inquadrare la manifestazione entro limiti più decisamente universitari ma che in pratica tradisce proprio quella premessa di rappresentare nella rassegna tutte le facoltà e le discipline universitarie.

Ci è parso comunque che tale operazione di ridimensionamento della rassegna nella direzione indicata non goda di simpatie presso la base studentesca. Quest'anno si è notata infatti la mancanza di una vera e propria eco nell'ambito studentesco, fatto questo che può sembrare singolare in un centro di studio come l'Ateneo patavino. Pochi studenti hanno seguito le numerose proiezioni e nessuno studente era presente alla premiazione finale che si è svolta proprio nelle sale del rettorato.

L'incontro cinema-università non sembra dunque realizzarsi nel migliore dei modi. Eppure da tale incontro dovrebbero muoversi tutta una serie di interessi e di motivi. Cosa allora non funziona in tale occasione? L'università che della ricerca scientifica costituisce per tradizione la sede naturale, ha d'altronde un suo pubblico già vivamente sensibilizzato dalla continua attività dei C.U.C. — il Centro Universitario Cinematografico di Padova è poi uno dei migliori organismi in tal senso e ricco di tradizione —.

La configurazione specialistica che la rassegna ha assunto quest'anno può avere alienato molti interessi, ma senz'altro ha anche nociuto nei riguardi dello studente quel tono riservato e quasi elitario che traspariva dagli aspetti ufficiali della manifestazione. Forse sarebbe ormai opportuno l'inserimento riconosciuto ed ufficiale nella rassegna di un rappresentante dell'organismo rappresentativo studentesco, che è in definitiva l'ente gravato dagli oneri organizzativi.

Le sezioni che hanno ottenuto il maggior numero di consensi e di interessi da parte dello studente sono state la già menzionata sezione didattico-informativa e quella del film sulle arti figurative che sono in definitiva le vere occasioni « cinematografiche » della rassegna. Sono indicazioni che dovrebbero far riflettere sui futuri indirizzi da seguire.

Come devono far riflettere certe scelte della giuria che appaiono quanto mai contraditorie e confuse. E' il caso del premio conferito al documentario giapponese *Olio lubrificante* dove il dato di partenza, che è un fatto della tecnica e della applicazione scientifica, diviene occasione di spettacolo, di rappresentazione cinematografica a tendenza astratta con tutte le limitazioni che una scelta del genere comporta sul piano didattico o anche semplicemente informativo. Il film giapponese è uno spettacolo gradevole, tutto da gustare con gli occhi ma che rivela chiaramente una tendenza equivoca all'effetto ed allo spettacolo nel senso più comune del termine.

Il premio conferito ad un film del genere che non avrebbe dovuto nean-

che figurare in una rassegna come quella di Padova, è un avallo ufficiale troppo autorevole per non generare dubbi e sospetti.

E' in definitiva, questo equivoco abbastanza tipico e rivelatore, lo scotto pagato da una manifestazione culturale che per non avere trovato ancora una direzione ed un senso preciso, è solo fonte di confusione e di dubbi.

LUIGI DE SANTIS

* * *

La Giuria, che era presieduta dal chiar.mo prof. Galeno Ceccarelli e composta da Guido Aristarco, Antonin M. Brousil (Cecoslovacchia), Friedrich Deich (Germania), Oscar Mairlot (Belgio), Giuseppe Mazzariol, Franco Monticelli, Alberto Stefanelli, Flavia Paulon e Jerzy Toeplitz (Polonia), ha premesso al verbale di premiazione le seguenti dichiarazioni:

« Ha constatato il considerevole livello scientifico e didattico delle opere messe in concorso che conferma ancora una volta la sempre maggiore importanza del mezzo cinematografico quale integrazione e sussidio nel campo degli studi universitari, sia per quanto concerne la ricerca propriamente detta, sia per l'esercizio didattico.

Resta da segnalare che la più nutrita e matura partecipazione ci è stata offerta dai cultori di Medicina e Chirurgia e dai Biologi e Naturalisti con alcune opere di eccezionale valore esemplificativo delle posizioni talora più avanzate della scienza nei singoli settori. D'altra parte non sono mancati i film di ampia e accessibile documentazione, utili non solo all'ambiente ristretto degli specialisti, ma a un più largo pubblico di studiosi con l'innegabile e importantissimo raggiungimento di un sempre più alto e ragguardevole livello educativo e sociale della nostra cultura universitaria. I criteri, cui la Giuria si è ispirata possono essere così espressi: serietà scientifica ineccepibile, chiarezza di esposizione didattica e conseguente validità di espressione formale ».

La Giuria ha assegnato il « Bucranio d'oro » al film **La Xiphydria camelus e i suoi parassiti** di E. R. Skinner e G. H. Thompson (Gran Bretagna).

Film usciti a Roma dal 1.-VIII al 30-XI-'61

a cura di ROBERTO CHITI

A briglia sciolta - v. *La bride sur le cou.*
Accadde di notte.
Accattone.
Ada Dallas - v. *Ada.*
Anno scorso a Marienbad, L' - v. *L'année dernière à Marienbad.*
Arciere verde, L' - v. *Die Grüne Bogenschütze.*
Asfalto selvaggio - v. *This Rebel Breed.*
Attendenti, Gli.
Baccanti, Le.
Banditi a Orgosolo.
Baronessa di fuoco, La - v. *Die Feuerrote Baronesse.*
Bellezze sulla spiaggia.
Brigante, Il.
Brune sparano, Le - v. *Le brune que voilà.*
Caccia R.B. 1-5, missione segreta - v. *Historia jednego mysliwca.*
Canale della morte, Il - v. *The Big Night.*
Candido *o* L'ottimismo del XX secolo - v. *Candide ou L'optimisme au XX siècle.*
Cannoni di Navarone, I - v. *The Guns of Navarone.*
Capitan Fracassa - v. *Le capitaine Fracasse.*
Carabiniere a cavallo, Il
Casa del terrore, La - v. *Taste of Fear.*
Cattivi colpi, I - v. *Les mauvais coups.*
Cavalcarono insieme - v. *Two Rode Together.*
Celebri amori di Enrico IV, I - v. *Vive Henri IV, vive l'amour!*
Cenerentolo, Il - v. *Cinderfella.*
Cinque marines per cento ragazze.
Città spietata, La - v. *Town Without Pity.*
Collina 24 non risponde, La - v. *Jiv'a esrim viarbaa eina ona.*
Colosso di Rodi, Il.
Colpo alla nuca - v. *Marche ou crève.*
Colpo sensazionale - v. *Offbeat.*
Complice segreto, Il - v. *The Secret Partner.*
Coraggio e la sfida, Il - v. *The Singer Not the Song.*
Culto del cobra, Il - v. *Cult of the Cobra.*
Cuore in gola, Il - v. *Impasse des vertus.*
Diavolo in calzoncini rosa, Il - v. *Heller in Pink Tights.*
Don Camillo Monsignore ma non troppo.
Donna è donna, La - v. *Une femme est une femme.*
Donne fuori legge - v. *Outlaw Women.*
Don Vesuvio *o* Il bacio del sole / Don Vesuvio und das Haus der Strolche.
Doppia morte, la - v. *Le cercle vicieux.*
Dottor Crippen è vivo!, Il - v. *Dr. Crippen lebt.*
Dritto di Hollywood, Il - v. *The Right Approach.*
Dubbio, Il - v. *The Naked Edge.*
Due campanili e... tante speranze *o* L'uomo dall'ombrello bianco - v. *El hombre del paraguas blanco.*
Due nemici, I.
Due volti della vendetta, I - v. *One-Eyed Jacks.*
Educande al tabarin - v. *Cigarettes, Whisky et p'tites pépées.*
Eichmann, il sicario del diavolo - v. *Eichmann und das dritte Reich.*
Ercole alla conquista di Atlantide.
Erede di Al Capone, L' - v. *Portrait of a Mobster.*
Eri tu l'amore - v. *No Love for Johnnie.*
Eroe di guerra, Un - v. *War Hero.*
Exodus - v. *Exodus.*
Federale, Il.
Folle evasione, La - v. *Escape from San Quentin.*
Francesco d'Assisi - v. *Francis of Assisi.*
Fuorilegge di Tombstone, I - v. *The Toughest Gun in Tombstone.*
Gagarin URSS - v. *Gagarin URSS.*
Galli, topi, Picchio e soci.
Giganti del cielo, I.
Giganti della giungla, I.
Giorno per giorno disperatamente.
Giudizio universale, Il.
Giulietta e Romanoff - v. *Romanoff and Juliet.*
Giuseppe venduto dai fratelli.
Gladiatore invincibile, Il.
Gonne strette... tacchi a spillo - v. *Grabenplatz* 17.

Gorgo - v. *Gorgo*.
Grande peccato, Il - v. *Sanctuary*.
Grande rapina di Boston, La - v. *Blueprint for Robbery*.
Grande spettacolo, Il - v. *The Big Show*.
Grappolo di sole, Un - v. *A Raisin in the Sun*.
Guerra di Troia, La.
Inferno nel penitenziario - v. *Revolt in the Big House*.
Intelligence Service - v. *Monsieur Suzuki*.
Interpool strip-tease - v. *Mani in alto!*
Laura nuda.
Leone di Babilonia, Il - v. *Der Löwe von Babylon / En las ruinas de Babilonia*.
Leoni scatenati, I - v. *Les lions sont lachés*.
Le piace Brahms? - v. *Goodbye Again / Aimez-vous Brahms?*
Maciste contro il vampiro.
Maciste, l'uomo più forte del mondo.
Magnifici tre, I.
Mani in alto! (Interpool strip-tease).
Marchio, Il - v. *The Mark*.
Mariti a congresso.
Minaccia, La - v. *Les mariolles*.
Mio mondo muore urlando, Il - v. *My World Dies Screaming*.
Missione pericolosa - v. *Little Red Monkey*.
Mondo di notte n^{0} 2, Il
Mongoli, I.
Monica e il desiderio - v. *Sommaren med Monika*.
Nomadi, I - v. *The Sundowners*.
Notte degli sciacalli, La - v. *La moucharde*.
Notte movimentata, Una - v. *All in a Night's Work*.
Notti orientali - v. *Orientalische Nächte*.
Occhio del diavolo, L' - v. *Djävulens öga*.
Ombra del gatto, L' - v. *Shadow of the Cat*.
Ordine di esecuzione - v. *Am galgen hängt die Liebe*.
Oro dei sette Santi, L' - v. *Gold of the Seven Saints*.
Oro di Roma, L'.
Oro nella polvere - v. *Ten Days to Tulare*.
Ossessione amorosa - v. *By Love Possessed*.
Padrone del mondo, Il - v. *The Master of the World*.
Peccatrici e mani lorde - v. *Die Strasse*.
Pepe - v. *Pepe*.
Peripezie di Pippo, Pluto e Paperino, Le
Pezzo grosso, Un - v. *Very Important Person*.
Piacere della sua compagnia, Il - *The Pleasure of His Company*.
Piccola guerra, La - v. *Les hussards*.
Pistola tranquilla, Una - v. *The Quiet Gun*.
Pistolero di Laredo, Il - v. *Gunmen from Laredo*.
Posto, Il.
Pozzo delle tre verità, Il - v. *Le puits aux trois verités*.
Presidente, Il - v. *Le Président*.
Principessa di Clèves, La - v. *La Princesse de Clèves*.
Principessa e lo stregone, La - v. 1001 *Arabian Nights*.
Quattro disperati, I - v. *The Blunderers*.
Quell'estate meravigliosa - v. *The Greengage Summer*.
Ragazza di mille mesi, La.
Re dei re, Il - v. *King of Kings*.
Re di Poggioreale, Il.
Ritorno a Peyton Place - v. *Return to Peyton Place*.
Rivolta dei mercenari, La.
Rivoltosi di Alcantara, I - v. *Diego Corrientes*.
Robin Hood della Contea Nera - v. *The Hellfire Club*.
Rosmunda e Alboino.
Ruota, La - v. *La roue*.
Sabato sera, domenica mattina - v. *Saturday Night and Sunday Morning*.
Sabotaggio - Divisione fantasma Canaris - v. *Division Brandenburg*.
Saint-Tropez Blues - v. *Saint-Tropez Blues*.
Salverò il mio amore - v. *Two Loves*.
Scandali al mare.
Scano Boa.
Sentenza che scotta - v. *Beyond This Place*.
Sentiero degli amanti, Il - v. *Back Street*.
Soliti rapinatori a Milano, I.
Spaccone, Lo - v. *The Hustler*.
Spaceman contro i vampiri dello spazio - v. *Super Giant II*.
Spia del secolo, La - v. *Qui êtes-vous, Monsieur Sorge? / Wer sind die, Dr. Sorge?*
Splendore nell'erba - v. *Splendor in the Grass*.
Squadra infernale, La - v. *Posse from Hell*.
Taxi per Tobruk, Un - v. *Un taxi pour Tobrouk*.
Terribile Teodoro, Il.
Tiro al piccione.
Tom e Jerry nemici per la pelle.
Torna a settembre - v. *Come September*.
Tragedia del Phoenix, La - v. *Cone of Silence*.
Trionfo di Maciste, Il.
Tropico di notte.
Tutti pazzi in coperta - v. *All in a Night's Work*.
Ultima preda del vampiro, L'.
Ultimo Zar, L' / Les nuits de Raspoutine.
Un giorno da leoni.
Uomini, donne e preti - v. *El Padre Pitillo*.
Uomo che inseguiva la morte, L' - v. *Vacances en enfer*.
Urlo dei bolidi, L'.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *co.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ACCADDE DI NOTTE — **r., s.** e **sc.**: Gian Paolo Callegari e F. Concini - **m.**: Teo Usuelli - **int.**: Roberto Risso, Eloisa Cianni, Maria Grazia Francia, Domenico Modugno, Roberto Mauri, Maurizio Arena, Nino Milano, Franco Balducci, Lelly Mele, Tina Gloriani, Ines Flores, Attilio Dottesio, Nilla Pizzi - **p.**: Selefilm-Velino Cinematografica - **o.**: Italia, 1955-56 - **d.**: regionale.

ACCATTONE — **r.**: Pier Paolo Pasolini - **mo.**: Nino Baragli - **d.**: Cino Del Duca.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 42 *e altri dati a pag.* 55 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Venezia, Informativa*).

ADA (Ada Dallas) — **r.**: Daniel Mann - **s.**: dal romanzo di Wirt Williams - **sc.**: Arthur Sheekman, William Driskill - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **c.**: Helen Rose - **mo.**: Ralph E. Winters - **int.**: Susan Hayward (Ada), Dean Martin (Bo Gillis), Wilfrid Hyde White (Sylvester Marin), Ralph Meeker (colonnello Yancey), Martin Balsam (Steve Jackson), Frank Maxwell (Ronnie Hallerton), Connie Sawyer (Alice Sweet), Ford Rainey (speaker), Charles Watts (Al Winslow), Larry Gates (Joe Adams), Robert S. Simon (Warren Natfield), William Zuckert (Harry Davers) - **p.**: Lawrence Weingarten per la Avon / Chalmar / M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: M.G.M.

ALL HANDS ON DECK (Tutti pazzi in coperta) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: da un romanzo di Donald R. Morris - **sc.**: Jay Sommers - **f.** (Cinemascope, De Luxecolor): Leo Tover - **m.**: Cyril J. Mockridge - **scg.**: Jack Martin Smith, Walter M. Simmonds - **mo.**: Fredrick Y. Smith - **cor.**: Hal Belfar - **canzoni:** Ray Evans, Jay Livingston - **int.**: Pat Boone (ten. Donald), Buddy Hackett (Garfield), Dennis O'Keefe (capitano O'Gara), Barbara Eden (Sally Hobson), Warren Berlinger (alfiere Rush), Gale Gordon (ammiraglio Bintle), David Brandon (ten. Kutley), Joe E. Ross (Bos'n), Bartlett Robinson (comandante Anthony), Paul von Schreiber (Mulvaney), Ann B. Davis (Nobby), Jody McCrea (ten. J.G. Schuyler) - **p.**: Oscar Brodney per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Fox.

ALL IN A NIGHT'S WORK (Una notte movimentata) — **r.**: Joseph Anthony - **s.**: dal racconto di Margit Veszi e dalla commedia di Owen Elford - **sc.**: Edmund Beloin, Maurice Riclin, Sidney Sheldon - **f.** (Technicolor): Joseph La Shelle - **m.**: André Previn - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Dean Martin (Tony Ryder), Shirley MacLaine (Katie Robbins), Charlie Ruggles (dott. Warren Kingsley, sr.), Cliff Robertson (Warren Kingsley, jr.), Norma Crane (Marge Coombs), Gale Gordon (Oliver Dunning), Jerome Cowan (Sam Weaver), Jack Weston (Lasker), Ian Wolfe (O'Hara),

Mabel Albertson (signora Kingsley, sr.), Mary Treen (miss Schuster), Rex Evans (Carter), Roy Gordon (Albright), Charles Evans (vol. Ryder), Ralph Dumke (Baker), John Hudson (Harry Lane) - **p.**: Hal B. Wallis per la Hal Wallis / Joseph H. Hazen / Paramount - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Paramount.

AM GALGEN HANGT DIE LIEBE (Ordine di esecuzione) — **r.**: Edwin Zbonek - **s.**: dal dramma «Philemon und Baucis» di Leopold Ahlsen - **sc.**: Erna Fentsch - **f.**: Walter Partsch - **m.**: Ernst Roters - **scg.**: Theodor Harisch, Wolf Witzemann - **mo.**: Eleonore Kunze - **int.**: Carl Wery (Nikolaos), Annie Rosar (Marulja), Marisa Mell, Bert Fortell, Sieghardt Rupp, Michael Janisch, Eduard Köck, Guido Wieland, Jürg Holl, Michael Lenz, Paul Esser, Walter Regelsberger, Hannes Schiel, Aladar Konrad - **p.**: Rex Film - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: Distributori Associati.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 60 *del n.* 6, 1961 (*Valladolid* 1961).

ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, L' (L'anno scorso a Marienbad) — **r.**: Alain Resnais - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 7 *e dati a pag.* 36 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Venezia*).

APACHE AMBUSH (La valanga degli uomini rossi) — **r.**: Fred F. Sears - **s. e sc.**: David Lang - **f.**: Fred Jackman, jr. - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Bill Williams (James Kingston), Richard Jaeckel (Lee Parker), Alex Montoya (Joaquin Jironza), Movita (Rosita), Adele August (Ann), Tex Ritter (Trager), Ray Teal (serg. O'Roarke), Ray Corrigan, Don C. Harvey, James Griffith, James Flavin, George Chandler, Victor Millan, George Keymas, Forrest Lewis, Harry Lauder, Bill Hale, Robert Foulk - **p.**: Wallace MacDonald per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Manenti

ATTENDENTI, Gli — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Marcello Marchesi - **sc.**: Luigi Magni, Stefano Strucchi - **f.**: Guglielmo Mancori - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Vittorio De Sica (col. Bitossi), Renato Rascel (attendente De Acutis), Dorian Gray (Lauretta), Gino Cervi (maggiore Penna), Didi Perego (Valeria), Andreina Pagnani (signora Donati), Vittorio Congia (attendente Domenico), Stelvio Rosi (attendente Antonio), Luigi Pavese (col. Terenzi), Vicky Ludovisi (Nunziatina), Lelio Luttazzi (ten. Martucci), Marcello Paolini (attendente Santo), Franco Giacobini (ten. Valentini), Spiros Focas (Osvaldo Donati) - **p.**: Mariano Mariani per la Cinex-Incei Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Incei Film.

BACCANTI, Le — **r.**: Giorgio Ferroni - **s.**: Giorgio Stegani, da Euripide - **sc.**: G. Stegani, G. Ferroni - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Pierludovico Pavoni - **m.**: Mario Nascimbene - **cor.**: Herbert Ross - **scg.**: Arrigo Equini - **co.**: Nadia Vitali - **int.**: Taina Eig (Dirce), Pierre Brice (Dionisio), Alberto Lupo (Penteo), Alessandra Panaro (Manto), Raf Mattioli (Lacdamo), Erno Crisa (Atteone), Akim Tamiroff (Tiresia), Miranda Campa (Agave), Gérard Landry (un pastore), Nerio Bernardi (gran sacerdote), Nino Marchesi - **p.**: Vic Film-Lyre Film - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Cino Del Duca.

BACK STREET (Il sentiero degli amanti) — **r.**: David Miller - **s.**: dal romanzo omon. di Fannie Hurst - **sc.**: Eleanore Griffin, William Ludwig - **f.** (Technicolor): Stanley Cortez - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Susan Hayward (Rae Smith), John Gavin (Paul Saxon), Vera Miles (Liz Saxon), Virginia Grey (Janie), Charles Drake (Curt Stanton), Reginald Gardiner (Dalian), Robert Eyer (Paul, junior), Tammy Marihugh (Caroline), Alex Gerry (Venner), Natalie Schafer (signora Evans), Doreen McLean (miss Hatfield), Karen Norris (signora Penworth), Hayden Rorke (Charley Claypole), Mary Lawrence (Marge Claypole), Joe Cronin (impiegato aeroporto), Ted Thorpe (impiegato albergo), Dick Kallman (marinaio), Lilyan Chauvin (impiegata aeroporto di Parigi), Joyce Meadows (indossatrice), Joseph Mell - **p.**: Ross Hunter per la Universal-International / R. Hunter / Carrollton - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

BANDITI A ORGOSOLO — **r.**: Vittorio De Seta - **d.**: Titanus.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 26 e dati a pag. 3 del n. 9, settembre 1961 (*Venezia*).

BELLEZZE SULLA SPIAGGIA — **r.**: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Fabio Carpi, Carlo Moscovini, Dipas - **f.** (Eastmancolor): Mario Fioretti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Walter Chiari (Walter), Mario Carotenuto (Ing. Barbetti), Alberto Talegalli (prof. De Matteis), Carlo Delle Piane (Carlo), Valerio Fabrizi (Diana, infermiera), Tiberio Murgia (Bandoni, assistente prof. De Matteis), Silvio Bagolini (Bergonzini, altro assist. prof.), Enio Girolami (Franco), Toni Ucci (Toni), Dorika Dori (Mimma, moglie di De Matteis), Mara Fé (Nucci), Hellane Pade (Paola), Raimondo Vianello, Lorella De Luca, Joe Sentieri, Sandra Mondaini, Gloria Milland, Ignazio Dolce, Alfredo Censi, Riccardo Billi, Fiorella Ferrero, Tino Scotti, Luigi Pavese, Armando Bandini, Elena Fontana - **p.**: M. G. Cinemat. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Filmar.

BEYOND THIS PLACE (Sentenza che scotta) — **r.**: Jack Cardiff - **s.** dal romanzo di A.J. Cronin - **sc.**: Kenneth Taylor - **adatt.**: Kenneth Hyde - **f.**: Wilkie Cooper - **m.**: Douglas Gamley - **scg.**: Ken Adam - **mo.**: Ernest Walter - **int.**: Van Johnson (Paul Mathry), Vera Miles (Lena Anderson), Emlyn Williams (Enoch Oswald), Bernard Lee (Patrick Mathry), Jean Kent (Louise Burt), Moultrie Kelsall (ispettore capo Dale), Leo McKern (McEvoy), Ralph Truman (sir Matthew Sprott), Geoffrey Keen (governatore della prigione), Jameson Clark (Swann), Rosalie Crutchley (Ella Mathry), Oliver Johnston (Prusty), Joyce Heron, Anthony Newlands, Vincent Winter, Henry Oscar, John Glyn-Jones, Hope Jackman, Michael Collins, Danny Green, Eira Heath, Thomas Baptiste, Lynde King. Emma Young, Frank Atkinson - **p.**: Maxwell Setton e John R. Sloan per la Georgefield Production / George Minter - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: regionale.

BIG NIGHT, The (Il canale della morte) — **r.**: Sidney Salkow - **s.** e **sc.**: Ric Hardman - **f.**: William F. Whitley - **m.**: Richard Lasalle - **mo.**: Dwight Caldwell - **int.**: Randy Sparks (Frank), Venetia Stevenson (Ellie), Dick Foran (Ed), Jesse White (Wegg), Dick Contino (Carl Farrow), Frank Ferguson (Dave), Paul Langton (Spencer), House Peters, jr. (Robert Shaw), Bob Padget (Tony), Marc Cavell (Jerry), Kay Kuter (l'uomo della corriera), Anna Lee (signora Turner) - **p.**: Vern Alves per la Maycliff - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

BIG SHOW, The (Il grande spettacolo) — **r.**: James B. Clark - **s.** e **sc.**: Ted Sherdeman - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Otto Heller - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Ludwig Reiber - **mo.**: Benjamin Laird - **int.**: Esther Williams (Hillary Allen), Cliff Robertson (Josef Robertson), Nehemiah Persoff (Bruno Everard), Robert Vaughn (Klaus Everard), Margie Dean (Carlotta Martinez), David Nelson (Eric Solden), Carol Christensen (Garda Everard), Kurt Pecher (Hans), Renata Mannhardt (Teresa), Franco Andrei (Fredrik), Peter Capell (Vizzini), Stefan Schnabel, Carleton Young, Philo Hauser, Mariza Tomic, Gerd Vesperman - **p.**: Ted Sherdeman, James B. Clark per la API - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

BLUEPRINT FOR ROBBERY (La grande rapina di Boston) — **r.**: Jerry Hopper - **s.** e **sc.**: Irwin Winehouse, A. Sanford Wolf - **f.**: Loyal Griggs - **m.**: Van Cleave - **scg.**: Hal Pereira, Al Roelofs - **mo.**: Terry Morse - **int.**: Jay Barney (Red Mack), J. Pat O'Malley (Pop Kane), Robert Gist (Chips McGann), Romo Vincent (Fatso Bonelli), Marion Ross (giovane donna), Henry Corden (Preacher Doc), Sherwood Price (Gus Romay), Tom Duggan (Procuratore distrettuale), Robert Carricart (Gyp Grogan), Robert Wilke (capitano Swanson), Johnny Indrisano (Nick Tony), Paul Salata (Rocky), Joe Conley (Jock McGee), Barbara Mansell (ragazza del bar) - **p.**: Bryan Foy per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

BRIDE SUR LE COU, La (A briglia sciolta) — **r.**: Jean Aurel e Roger Vadim - **s.** e **sc.**: Claude Brulé, Roger Vadim - **f.** (Cinemascope): Robert Le-

febvre - **m.**: James Campbell - **scg.**: Robert Clavel e Pierre Charron - **mo.**: Albert Jurgenson - **int.**: Brigitte Bardot (Sophie), Michel Subor (Alain), Claude Brasseur (Louis), Jacques Riberolles (Philippe), Josephine James (Barbara), Bernard Fresson, Edith Zetline, Serge Marquand, Mireille Darc, Jean Tissier, Claude Berri - **p.**: Productions Jacques Roitfeld-Francis Cosne-Vides Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Lux Film.

BRIGANTE, Il — **r.**: Renato Castellani - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 24 *e dati a pag.* 36 *del n.* 9, 1961 (*Venezia* 1961).

BRUNE QUE VOILA, La (Le brune sparano) — **r.**, **s.** e **sc.**: Robert Lamoureux, dalla sua commedia - **assistenza tecnica alla regia**: Maurice Régamey - **f.**: Robert Lefebvre - **m.**: Henri Bourtayre - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Denise Natot - **int.**: Robert Lamoureux (Germain Vignon), Françoise Fabian (Christine), Michèle Mercier (Sophie), Ginette Pigeon (Anne Marie), Perrette Pradier (Sonia), Christian Alers (Louis Sabatier), Madeleine Barbulée, Micheline Luccioni, Jean-Paul Marielle, Yves Robert, Pierre Tchernia, Rollys - **p.**: Le Film d'Art-Panoramas Films - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Warner Bros.

BY LOVE POSSESSED (Ossessione amorosa) — **r.**: John Sturges - **s.**: da un romanzo di James Gould Cozzens - **sc.**: John Dennis - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Russell Metty - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Malcolm Brown - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Lana Turner (Marjorie Penrose), Efrem Zimbalist, jr. (Arthur Winner), Jason Robards, jr (Julius Penrose), Barbara Bel Geddes (Clarissa Winner), George Hamilton (Warren Winner), Susan Kohner (Helen Detweiler), Thomas Mitchell (Noah Tuttle), Yvonne Craig (Veronica Kovacs), Everett Sloane (Reggie), Jean Willes (Junie McCarthy), Frank Maxwell (Jerry Brophy), Gilbert Green (Woolf), Carroll O'Connor (Bernie Breck) - **p.**: Walter Mirisch per la Miral / Mirisch Pictures / Seven Arts Production - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear.

CANDIDE OU L'OPTIMISME AU XX SIÈCLE (Candido o l'ottimismo del XX secolo)— **r.**, **adatt.** e **sc.**: Norbert Carbonnaux - **s.**: liberamente tratto dal romanzo di Voltaire - **dial.**: N. Carbonnaux e Albert Simonin - **f.**: Robert Lefebvre - **m.**: Hubert Rostaing - **scg.**: Jean Douarinou - **mo.**: Paulette Robert, Nicole Daujat, Claire Ciniewski - **int.**: Jean-Pierre Cassel (Candido), Dahlia Lavi (Cunegonda), Pierre Brasseur (Pangloss), Nadia Gray (dama di compagnia), Michel Simon (Nanar), Albert Simonin (Simpson), Louis de Funes, Jean Richard, Luis Mariano, Jean Poiret, Jacqueline Maillan, Dario Moreno, Michel Serrault, Jacques Balutin, Mathilde Casadesus, Jean Constantin, Harold Kay, Robert Manuel, O'Dette, Jean Tissier, Don Ziegler, John William, Michèle Verez - **p.**: Clement Duhour per la C.L.M.-Pathé Cinéma - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Globe.

CAPITAINE FRACASSE, Le (Capitan Fracassa) — **r.**: Pierre Gaspard-Huit - **s.**: dal romanzo omonimo di Théophile Gautier - **sc.**: P. Gaspard-Huit e Albert Vidalie - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Robert Guisgand - **s.**: Mireille Leydet - **mo.**: Louisette Autecoeur-Taverna - **int.**: Jean Marais (Filippo di Sigognac), Geneviève Grad (Isabella), Anna Maria Ferrero (marchesa di Bruyère), Gérard Barray (duca di Vallambrosa), Riccardo Garrone (Lampurda), Joëlle Latour (Chiquita), Sophie Grimaldi (Zerbina), Danièle Godet (Serafina), Sacha Pitoëff (Matamoro), Louis de Funès, Raoul Billerey, René Charvey, Bernard Dhéran, Philippe Noiret, Renée Passeur, Robert Pizani, Jean Rochefort, Alain Saury, Maurice Teynac, Jacques Toja, Jean Yonnel - **p.**: Plazza Films-Unidex-Metzger & Woog-Paris Elysées Films-Hoche Productione / Documento Film - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

CARABINIERE A CAVALLO, Il — **r.**: Carlo Lizzani - **s.**: Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Ruggero Maccari - **sc.**: Ettore Scola, Ruggero Maccari - **f.**: Gianni Di Venanzo - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Piero Gherardi - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Nino Manfredi (Franco Bartolomucci), Peppino De Filippo (brigad. Tarquinio), Maurizio Arena (Renato Gorini), Annette Stroyberg (Letizia), Luciano Salce (il prete), Clelia Matania (madre di Letizia),

Eugenio Maggi (padre di Letizia), Anthea Nocera (Rita), Guido Celano (padre di Rita), Lamberto Antinori (barbiere), Anselmo Silvio (Lazzaro), Aldo Giuffré (tenente istruttore), Luciano Bonanni (il sagrestano), Mimmo Poli, Fanfulla, Leopoldo Valentini, Antonio Mazzi - **p.**: Maxima Film Compagnia Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis.

CERCLE VICIEUX, Le (La doppia morte) — **r.**: Max Pecas - **s.**: Frédéric Valmain - **sc.**: F. Valmain, M. Pecas - **f.**: André Germain - **m.**: Charles Aznavour - **scg.**: Jacques Colombier, René Petit - **mo.**: Paul Cayatte - **int.**: Claude Titre (Sacha), Luisa Colpeyn (Frieda), Claude Farell (Rita), Henia Suchar (Manuela), Maya Fabio (Nadia), Robert Beauvais, Jacques Angelvin, Régine André, Yves Barsacq, Jacqueline Perez - **p.**: Contact Organisation, Paris Inter Productions - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Metropolis.

CIGARETTES, WHISKY ET P'TITES PEPEES (Educande al tabarin) — **r.**: Maurice Régamey - **s.**: Raymond Caillava, M. Régamey - **sc.**: R. Caillava - **f.**: Lucien Joulin - **m.**: Henri Betti - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.**: Louis Devaivre - **int.**: Annie Corday (Martine), Pierre Mondy (Max), Reinhard Kolldehoff (Van Dorfelt), Christian Méry (Angelo), Alessandra Panaro, Franco Interlenghi, Nadine Tallier, Armande Navarre, René Havard, Micheline Gary, Gisèle Grimm, Arlette Coigny, Sylvie Adassa, Jean Carmet, Dominique Darsac, Pierre Doris, Albert Rémy, Jeanne Valerie, J. Bertrand, Moncorbier - **p.**: Jeannic Films-Ardennes Films-Donjon Film-Consortium Européen de Prod. / Nepi Film - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Siden.

CINDERFELLA (Il Cenerentolo) — **r.**, **s.** e **sc.**: Frank Tashlin - **f.** (Technicolor): Haskell Boggs - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Henry Bumstead **mo.**: Artie Schmidt - **c.**: Edith Head - **canzoni**: Harry Warren, Jack Brooks - **int.**: Jerry Lewis (Fredy), Ed Wynn (il padrino fatato), Judith Anderson (la matrigna malvagia), Anna Maria Alberghetti (la principessa), Henry Silva (Maximilian), Robert Hutton (Rupert), Count Basie (se stesso), Alan Reed (papà) - **p.**: Jerry Lewis e Ernest D. Glucksman per la Paramount / J. Lewis Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

CINQUE MARINES PER CENTO RAGAZZE — **r.**: Mario Mattoli - **s.** e **sc.**: Franco Castellano e Giuseppe Moccia (Pipolo) - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Raimondo Vianello (Generale Patterson), Mario Carotenuto (ammiraglio Michigan), Ugo Tognazzi (serg. John Imparato), Sergio Raimondi (Robert), Santo Verace (Red), Virna Lisi (Grazia), Vicki Ludovisi (Sylvia), Daniela Calvino (Aurora), Vittorio Congia (Charlie), Paul Winter (Sam), Little Tony (Tony Collina), Lilya Meyung (Savaki), Margherita Lerda (Moira), Hélène Chanel (signorina Elena), Ciccio Ingrassia (Salvatore), Franco Franchi (Checco), Bice Valori, Carla Calò, Elsa Vazzoler (professoresse), Pietro De Vico (attendente generale Patterson), Edith Peters (cuciniera), Raffaella Carrà, Greta D'Arle, Pia Grazia Argenti, Eleonora Bianchi, Pier Paola Bucchi, Luciana Liberatori, Silvana Mammi, Marisa Massimo, Maria Vittoria Caracciolo, Giulietta Censoni, Gloria Parri, Pinuccia Galimberti, Gabriella Mancini, Rita Salviati, Donatella Rimoldi, Flora Ranieri, Rita Forzano - **p.**: Antonio Colantuoni per la Alpi Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Distributori Regionali.

COLD WIND IN AUGUST, A (Vento freddo d'agosto) — **r.**: Alexander Singer - **s.** e **sc.**: Burton Wohl, da un suo romanzo - **f.**: Floyd Crosby - **m.**: Gerald Frield - **mo.**: Jerry Young - **int.**: Lola Albright (Iris Hartford), Scott Marlowe (Vito Perugino), Joe De Santis (Padre di Vito), Herschel Bernardi (Juley Franz), Clark Gordon (Harry), Janet Brandt (Shirley), Skip Young (Al), Ann Atmar (Carol), Jana Taylor (Alice), Dee Gee Green (Mary) - **p.**: Phillip Hazelton e Robert L. Ross per la Troy Films Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Dear.

COLOSSO DI RODI, Il — **r.**: Sergio Leone - **s.** e **sc.**: S. Leone, Ennio De Concini, Luciano Martino, Ageo Gavioli, Cesare Seccia, Luciano Chitarrini, Carlo Gualtieri - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Antonio Ballesteros e Foriscot - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Ramiro Gomez - **c.**: Vittorio Rossi -

mo.: Eraldo Da Roma - **int.**: Rory Calhoun (Dario), Lea Massari (Diala), Georges Marchal (Pericle), Mabel Karr (Mirte), Conrado San Martin (Thar), Angel Aranda (Koros), Mimmo Palmara (Chares), Alf Randal (Creonte), Jorge Rigaud (Lisippo), Carlo Tamberlani (Senone), Robert Camardiel, Yann Larvor, Fernando Calzado, Ignazio Dolce, Felix Fernandez, Arturo Cabre - **p.**: Cineproduzioni Associate-Procusa Film-Comptoir Française e Ciné Televisione Int. - **o.**: Italia-Spagna-Francia, 1960 - **d.**: Filmar.

COME SEPTEMBER (Torna a settembre) — **r.**: Robert Mulligan - **s.** e **sc.**: Stanley Shapiro, Maurice Richlin - **f.** (Cinemascope, Technicolor): William Daniels - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Henry Bumstead - **mo.**: Russell F. Schoengarth - **int.**: Rock Hudson (Robert Lawrence Talbot), Gina Lollobrigida (Lisa Fellini), Sandra Dee (Sandy Stevens), Bobby Darin (Tony), Walter Slezak (Maurice Clavell), Brenda De Banzie (Margaret Allison), Rosanna Rory (Anna), Ronald Howard (Spencer), Joel Grey (Beagle), Ronnie Haran (Sparrow), Chris Seitz (Larry), Michael Eden (Ron), Cindy Conroy (Julia), Joan Freeman (Linda), Nancy Anderson (Patricia), Claudia Brack (Carol) - **p.**: Robert Arthur e Henry Willson per la Universal-International / 7 Pictures Corporation / Raoul Walsh Enterprises - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

CONE OF SILENCE (La tragedia del Phoenix) — **r.**: Charles Frend - **s.**: da un romanzo di David Beaty - **sc.**: Robert Westerby, Jeffrey Dell - **f.**: Arthur Grant - **m.**: Gerhard Schürmann - **scg.**: Wilfred Shingleton - **mo.**: Max Benedict - **int.**: Michael Craig (Dallas), Bernard Lee (Gort), Peter Cushing (Judd), Elizabeth Seal (Charlotte), André Morell (Manningham), Gordon Jackson (Bateson), Delphi Lawrence (Joyce Mitchell), Noel Willman (Nigel Pickering), George Sanders (sir Arnold Hobbes), Charles Tingwell (Braddock), Marne Maitland (Robinson), William Abney, Jack Hedley (primi ufficiali), Simon Lack, Hedger Wallace (piloti), Charles Lloyd Pack, Anthony Newlands, Charles Mylne, Howard Pays, Ballard Berkeley, Homi Bode - **p.**: Aubrey Baring per la Bryanston / A. Baring Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: INDIEF.

CULT OF THE COBRA (Il culto del cobra) — **r.**: Francis D. Lyon - **s.**: Jerry Davis - **sc.**: Jerry Davis, Cecil Maiden, Richard Collins - **f.**: Russell Metty - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, John Meehan - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Faith Domergue (Lisa Moya), Richard Long (Paul Able), Marshall Thompson (Tom Markel), Kathleen Hughes (Julia), Jack Kelly (Carl Turner), Myrna Hansen, David Janssen, William Reynolds, James Dobson, Leonard Strong, Walter Coy - **p.**: Howard Pine per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

DIEGO CORRIENTES (I rivoltosi di Alcantara) — **r.**: A. Isasi Isasmendi - **f.**: Torres Carriga - **scg.**: Gerard Cohen - **int.**: José Suarez, Marisa De Leza, Emile Quesada, Eulalia Del Pino - **p.**: Isasi Produciones Cin. - **o.**: Spagna, 1959 - **d.**: regionale.

DIVISION BRANDENBURG (Sabotaggio - Divisione fantasma Canaris) — **r.** e **sc.**: Harald Phillip - **s.**: dal romanzo di Will Berthold - **f.**: Heinz Hölscher - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Otto Erdmann, Hansjürgen Kiebach, Heinrich Weidemann - **e. f. s.**: Willy Kunstmann - **mo.**: Lisbeth Kleinert-Neumann - **int.**: Wolfgang Reichmann, Peter Neusser, Klaus Kindler, Hanns E. Jaeger, Helmut Oeser, Heinz Weiss, Bert Sotlar, Stanislaw Ledinek, Georg Lehn, Kurd Pieritz, Jean Jacques Delbo, Howard Vernon, Theo Tecklenburg, Ulricke von Zerboni, Kurt Waitzmann, Willy Schäfer, Gudrun Schmidt, Monika Weydert, Erik Radolf, Ida Ehre, Siegfried Dornbusch, Max Strassberg - **p.**: Willy Zeyn - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: Paramount.

DJAVULENS OGA (L'occhio del diavolo) — **r.**: Ingmar Bergman - **d.**: INDIEF.

Vedere recensione di Mario Verdone in questo numero.

DOLINA MIRU (La valle della pace) — **r.**: Franco Stiglic - **s.** e **sc.**: Ivan Ribic - **f.**: Rudi Varpotic - **m.**: Marijan Kozina - **scg.**: Ivo Spincic - **mo.**: Ra-

dojka Golik - **int.**: John Kitzmiller (Jim), Eveline Wohlfeiler (Lotti), Tugomir Stiglic (Marko) - **p.**: Triglav Film - **o.**: Jugoslavia, 1957 - **d.**: regionale.

(Premio per la migliore interpretazione maschile [John Kitzmiller] al Festival di Cannes 1957).

DON CAMILLO MONSIGNORE MA NON TROPPO — **r.**: Carmine Gallone - **s. e sc.**: Giovanni Guareschi - **f.**: Carlo Carlini - **m.**: Alessandro Cicognini - **scg.**: Virgilio Marchi - **mo.**: Nicolò Lazzari - **int.**: Fernandel (Don Camillo), Gino Cervi (Peppone), Leda Gloria (moglie di Peppone), Gina Rovere (Gisella Marasca), Saro Urzì (Sindaco), Valeria Ciangottini (Rosetta), Marco Tulli (lo smilzo), Andrea Checchi, Carlo Taranto, Emma Gramatica, Armando Bandini, Carl Zoff, Ruggero De Daninos, Armando Miglieri, Giuseppe Porelli, Ignazio Balsamo, Andrea Scotti, Giulio Girola, Alexandre Rignault, Carlo Giuffré, Mario Siletti, Elio Folgaresi, Aldo Vasco, Franco Pesce, Gustavo Serena - **p.**: Cineriz - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

DON VESUVIO o IL BACIO DEL SOLE / DON VESUVIO UND DAS HAUS DER STROLCHE — **r.**: Siro Marcellini - **s.**: S. Marcellini, Renato Bassoli - **sc.**: S. Marcellini, R. Bassoli, Giovanni Grimaldi, Bruno Corbucci - **f.**: Aldo Giordani - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Oscar D'Amico - **c.**: Dina Di Bari - **mo.**: Edmondo Lozzi - **int.**: O.W. Fischer (Don Vesuvio), Ingrid Stenn, Nino Taranto, Marisa Merlini, Nino Manfredi, Lorella De Luca, Sergio Tofano, Tina Pica, Christian Wolff, Michael Ande, Lauro Gazzolo, Isa Querio, Giuseppe Porelli, Alberto Martinetti, Enzo Turco, Isarco Ravaioli, Carmelo De Grado - **p.**: Renato Bassoli per la CIFA-FCC / Prisma Costantine - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

DR. CRIPPEN LEBT (Il dottor Crippen è vivo!) — **r.**: Erich Engels - **s. e sc.**: Erich Engels, Wolf Neumeister - **f.**: Albert Benitz - **m.**: Siegfried Franz - **scg.**: Dieter Bartels - **mo.**: Alice Ludwig-Rasch - **int.**: Elisabeth Müller, Peter van Eyck, Fritz Tillmann, Katharina Mayberg, Inge Meysel, Günther Pfitzmann, Hans Stiebner, Richard Münch, Carl Lange, Robert Meyn, Hans Zesch-Ballot, Howard Vernon, Rainer Brönneke, Fred Raul, Heinz Klingenberg, Hermann Kner - **p.**: Real Film - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

DUE NEMICI, I — **r.**: Guy Hamilton - **s.**: Luciano Vincenzoni - **adatt.**: Age, Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico - **sc.**: Jack Pulman - **f.** (Technirama, Technicolor): Giuseppe Rotunno - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Mario Garbuglia - **mo.**: Tatiana Morigi e Bert Bates - **int.**: David Niven (magg. Richardson), Alberto Sordi (capitano Blasi), Michael Wilding (Burke), Amedeo Nazzari (magg. Fornari), Harry Andrews (ten. Rootes), David Opatoshu (Bernasconi), Aldo Giuffré (serg. Todini), Tiberio Mitri (soldato Moccia), Kenneth Fortescue (ten. Thomlinson), Duncan Macrae (Trevethan), Noel Harrison (ten. Hilary), Robert Desmond (Slinger), Bernard Cribbins (col. Brownlow), Ronald Fraser («Prefect»), Michael Trubshawe (Tanner), Pietro Marescalchi (caporale Bortolin), Alessandro Ninchi (Ten. Del Prà), Giuseppe Fazio (serg. Spadoni), Bruno Cattaneo (soldato Mattone), Luigi Bracale (Guddu), Ignazio Dolci (1ª sentinella), Ahmed Alì Haggi, Don Powell, Abraha Mogos, Abrahama Elias, Abdurahman Mohamed Elmi - **p.**: Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis Cinem. Distrib.

EICHMANN UND DAS DRITTE REICH (Eichmann, il sicario del diavolo) — **r.**: Erwin Leiser - **s. e sc.**: E. Leiser e Miriam Novitch - **f.**: Emil Berna - **mo.**: Hans H. Egger - **p.**: Lazare Wechsler per la Praesens Film-Zurigo - **o.**: Svizzera, 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE — **r.**: Vittorio Cottafavi e Giorgio Cristallini - **s.**: Archibald Zounds, jr. - **sc.**: Duccio Tessari, Alessandro Continenza - **f.** (Technirama, Technicolor): Carlo Carlini - **m.**: Gino Marinuzzi - **scg.**: Franco Lolli - **co.**: Vittorio Rossi - **cor.**: Peter van der Sloot - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Reg Park (Ercole), Fay Spain, Ettore Manni, Laura Altan, Luciano Marin, Mario Petri, Enrico Maria Salerno, Salvatore Furnari, Mimmo Palmara, Ivo Garrani, Gianmaria Volonté, Alessandro Sperli - **p.**:

Achille Piazzi per la SPA Cinematografica / Comptoir Française de Film Production - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: regionale.

ESCAPE FROM SAN QUENTIN (La folle evasione) — **r.**: Fred F. Sears - **s.** e **sc.**: Raymond T. Marcus - **f.**: Benjamin H. Kline - **m.**: Laurindo Almeida - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Saul A. Goodkind - **int.**: Johnny Desmond (Mike Gilbert), Merrie Anders (Robbie), Richard Devon (Roy Gruber), Roy Engel (Hap Graham), William Bryant (Richie), Ken Christy (Curly Gruber), Larry Blake, Don Devlin, Victor Millan, John Merrick, Norman Fredric, Barry Brooks, Lennie Smith - **p.**: Sam Katzman per la Clover Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metropolis.

EXODUS (Exodus) — **r.**: Otto Preminger - **altri int.**: Hugh Griffith (Mandria), David Opatoshu (Akiva), Felix Aylmer (dott. Liebermann), Michael Wager (David), Martin Benson (Mordekai), Marius Goring (Von Storch), Martin Miller (dott. Odenheim), Joseph Furst (Avidan), Paul Stevens (Reuben), Betty Walker (Sarah), Victor Maddern (sergente), George Maharis (Yaov), John Crawford (Hank), Daph Ben Amotz (Uzi), Ralph Truman (colonnello), Peter Madden (dott. Clement), Samuel Segal (proprietario), Paul Stassino (macchinista), Marc Burns (ten. O'Hara), Esther Reichstadt (signora Hirshberg), Zeporah Peled (signora Frankel), Philo Hauser (Novak) - **p.**: Otto Preminger per la Carlyle / Alpha - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di G. Calendoli a pag. 63 *e altri dati a pag.* 91 *del n.* 7-8, 1961 (*Cannes* '61).

FEDERALE, Il — **r.**: Luciano Salce - **s.**: Castellano e Pipolo - **sc.**: Castellano, Pipolo, L. Salce - **f.**: Erico Menczer - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Ugo Tognazzi (Primo Arcovazzi), Georges Vilson (prof. Erminio Bonafé), Gianrico Tedeschi (Arcangelo Bardacci), Elsa Vazzoler (Matilde), Mireille Granelli (Lisa), Gianni Agus (un gerarca), Stefania Sandrelli, Renzo Palmer, Franco Giacobini, Mimmo Poli, Luciano Salce, Gino Buzzanca, Leopoldo Valentini, Peppino De Martino, Nando Angelini, Luciano Bonanno, Jimmy - **p.**: Isidoro Broggi e Renato Libassi per la D.D.L. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

FEUERROTE BARONESSE, Die (La baronessa di fuoco) — **r.**: Rudolf Jugert - **s.** e **sc.**: J. Joachim Bartsch - **f.**: Heinz Schnackertz - **m.**: Rolf Wilhelm - **scg.**: Arne Flekstad, Bruno Monden - **mo.**: Ingeborg Taschner - **int.**: Dawn Addams, Joachim Fuchsberger, Wera Frydtberg, Paul Dahlke, Hans Nielsen, Werner Peters, Willi Rose, Monika Dahlberg, Paul Albert Krumm, Albert Hehn, Otto Wernicke, Paul Bösiger, Ilse Fürstenberg, Edelweiss Malchin, Ilse Hinniger, Edgar Wenzel, Egon Vogel, Hans W. Hamacher - **p.**: Franz Seitz - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: Atlantis.

FRANCIS OF ASSISI (Francesco d'Assisi) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: da un romanzo di Louis de Wohl - **sc.**: Eugene Vale James Forsyth, Jack Thomas - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Piero Portalupi - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Edward Carrere - **co.**: Nino Novarese - **mo.**: Louis R. Loeffler - **int.**: Bradford Dillman (Francesco), Dolores Hart (Chiara), Stuart Whitman (Paolo), Eduard Franz (Pietro), Pedro Armendariz (sultano), Cecil Kellaway (cardinale Ugolino), Finlay Currie (Papa), Russel Napier (frate Elia), Harold Goldblatt (Bernardo), Athene Seyler (zia Buona), Mervyn Johns (frate Girasole), John Welsh (canonico Cattanei), Edith Sharpe (Donna Pica), Jack Lambert (Scofi), Oliver Johnston (padre Livoni), Malcolm Keen (vescovo Guido), Nicholas Hannen (accattone) - **p.**: Plato A. Skouras per la Perseus - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: 20th Century-Fox.

GAGARIN URSS (Gagarin URSS) — **r.**: D. Bogoliepov, I. Kopalin, P. Kosenko - **f.** (Sovcolor): 27 operatori della Mosfilm - **p.**: Studio Centrale del Documentario e Moscow Studio Film Scientifico - **o.**: URSS, 1961 - **d.**: regionale (mediometraggio). E' abbinato: **STAZIONE SPAZIALE K-9** (titolo italiano) — **r.**: Timodiei Lievciuk - **int.**: I. Pierieversev, A. Schverin, K. Bartascevich - **p.**: Mosfilm in Sovcolor - **o.**: URSS, 1960-61 - **d.**: regionale (mediometraggio).

GALLI, TOPI, PICCHIO E SOCI — Programma di 15 cortometraggi a di-

segni animati in Technicolor realizzati in epoche diverse: 1) **Un pinguino indigesto** (Robinson Gruesome), 2) **Alberi e guai** (Tree's a Crowd), 3) **Circomania** (Three Ring Flying), 4) **L'orso in scatola** (Salmon Yeggs), 5) **Le termiti invadono la Terra,** 6) **Papà marina la scuola** (Truant Student), 7) **Gatti... a fidare** (Tom Cat Combat), 8) **Non c'è pace tra gli orsi** (Hunger Strife), 9) **Il pisolone** (Big Snooze), 10) **Un'ape con i baffi** (Bee Bopped), 11) **Perché suona la campana** (Bats in the Belfry), 12) **Cercasi pinguino** (Polar Pests), 13) **Operazione seccatura** (Operation Sawdust), 14) **Troppe mascotte** (A Chilly Reception), 15) **Concerto per pianoforte e... gangsters** (Convict Concerto) - **p.**: Walter Lantz - **o.**: U.S.A. - **d.**: Universal.

GIGANTI DEL CIELO, I — **r., mo.** e **p.**: Gaetano Petrosemolo - **s.** e **sc.**: G. Petrosemolo e Filippo Greco - **f.** (Spesmaiorscope, bianco e nero e Ferraniacolor): Franco Vitrotti e operatori varî - **m.**: Marcello Giombini - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di C. Bertieri a pag. 153 *del n.* 7-8, 1961 (*Venezia, documentari* '61).

GIORNO PER GIORNO DISPERATAMENTE — **r.**: Alfredo Giannetti - **d.**: Titanus.

Vedere recensione di G. B. Cavallaro in questo numero.

GIUDIZIO UNIVERSALE, Il — **r.**: Vittorio De Sica - **d.**: Dino De Laurentiis Cinemat.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 21 *e dati a pag.* 37 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Venezia, Informativa*).

GIUSEPPE VENDUTO DAI FRATELLI — **r.**: Luciano Ricci - **superv.**: Irving Rapper - **s.**: Guglielmo Santangelo - **sc.**: G. Santangelo, Ennio De Concini, Oreste Biancoli - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Oscar D'Amico - **c.**: Maria De Matteis - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Geoffrey Horne (Giuseppe), Belinda Lee (Henet, moglie di Putifarre), Robert Morley (Putifarre), Vira Silenti (Asenat), Mario Girotti (Beniamino, fratello di Giuseppe), Marietto (Beniamino bambino), Carlo Giustini (Ruben, fratello di Giuseppe), Dante Di Paolo (Simeone, fratello di Giuseppe), Marco Guglielmi (Giuda, fratello di Giuseppe), Loris Bazzocchi (Issacar, fratello di Giuseppe), Marin Marija (Aser, fratello di Giuseppe), Ady Rizvanbergovic (Neftali, fratello di Giuseppe), Antonio Segurini (Gaad, fratello di Giuseppe), Tonko Sarcevic (Levi, fratello di Giuseppe), Helmut Schneider (Zebulone, fratello di Giuseppe), Finlay Currie (Giacobbe, padre di Giuseppe), Arturo Dominici (Rekmira, ministro del Faraone), Roberto Rietti (il Faraone), Mimo Billi (il Gran Coppiere), Julian Brooks (panettiere), Charles Borromel (Dan, fratello di Giuseppe) - **p.**: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri per la Donati-Carpentieri - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

GLADIATORE INVINCIBILE, Il — **r.**: Antony Momplet - **int.**: Richard Harrison, Isabelle Corey, Livio Lorenzon, Leo Anchoriz, Joseph Marco, Iole Mauro, Edgardo Nevola, Giorgio Ubaldi - **p.**: Cleto Fontini e Italo Zingarelli per la Film Columbus e l'Atenea Film - **o.**: Italia-Spagna, 1961 - **d.**: regionale.

GOLD OF THE SEVEN SAINTS, The (L'oro dei sette Santi) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: dal romanzo di Steve Frazee - **sc.**: Leigh Brackett, Leonard Freeman - **f.** (Warnerscope): Joseph Biroc - **m.**: Howard Jackson - **scg.**: Stanley Fleischer - **mo.**: Folmar Blangsted - **int.**: Clint Walker (Jim Rainbolt), Roger Moore (Shaun Garrett), Leticia Roman (Tita), Robert Middleton (Gondora), Chill Wills (Doc Gates), Gene Evans (McCracken), Roberto Contreras (Armenderez), Jack C. Williams (Amos), Art Stewart (Ricca) - **p.**: Leonard Freeman per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Warner Bros.

GOODBYE AGAIN - AIMEZ-VOUS BRAHMS? (Le piace Brahms?) — **r.**: Anatole Litvak - **r. II° troupe:** André Smaggin - **altri int.**: David Horne (avvocato inglese), Lee Patrick (madame Fleury), Alison Leggatt (Alice), Diahann Carroll (cantante), A. Duperoux (Madeleine Fleury) - **p.**: A. Litvak per la Mercury / Litvak / Argus A.G. - **o.**: U.S.A.-Francia, 1961 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di G. Calendoli a pag. 85 *e altri dati a pag.* 94 *del n.* 7-8, 1961 (*Cannes*).

GORGO (Gorgo) — **r.**: Eugene Lourie - **s.**: Eugene Lourie, Daniel Hyatt - **sc.**: John Loring, Daniel Hyatt - **f.** (Automotion, Technicolor): F.A. Young - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Elliott Scott - **e. s.**: Tom Howard - **mo.**: Eric Boyd-Perkins - **int.**: Bill Travers (Joe Ryan), William Sylvester (Sam Slade), Bruce Seton (Flaherty), Vincent Winter (Sean), Joseph O'Connor (prof. Hendricks), Martin Benson (Dorkin), Barry Keegan (primo ufficiale), Basil Dignam (ammiraglio Brooks), Christopher Rhodes (McCartin), Dervis Ward (Bo'sun) - **p.**: Wilfred Eades per la King Brothers Production - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: M.G.M.

GRABENPLATZ 17 (Gonne strette... tacchi a spillo) — **r.**: Erich Engels - **s. e sc.**: Erich Engels, Wolf Neumeister - **f.**: Georg Bruckbauer - **m.**: Heino Gaze - **scg.**: Dieter Bartels, Theo Zwierski - **mo.**: Wolfgang Preiss, Kai Fischer, Wolfgang Wahl, Carl Lange, Elke Aberle, Werner Peters, Gert Fröbe, Renate Küster, Kurt Waitzmann, Stefan Haar, Maria Sebaldt, Ingrid van Bergen, Charles Regnier, Robert Meyn, Ernst Reinhold, Jo Hess, Franz Schafheitlin, Carta Löck, Ursula Sieg, Rautter Schuler, Maria Paudler, Marina Ried, Karin Stoltenfeld, Nora Minor, Maria Martinsen, Hans Schwarz, Heinz Piper, Eugene Bergen, Günther Ungeheuer, Ulla Grompe - **p.**: Deutsche Film Hansa - **o.**: Germania Occid.; 1958 - **d.**: regionale.

GREENGAGE SUMMER, The (Quell'estate meravigliosa) — **r.**: Lewis Gilbert - **s.**: da un romanzo di Rumer Godden - **sc.**: Howard Koch - **f.** (Technicolor): Frederick A. Young - **m.**: Richard Addinsell - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Peter Hunt - **int.**: Kenneth More (Eliot), Danielle Darrieux (madame Zizi), Susannah York (Joss), Claude Nollier (madame Corbet), Jane Asher (Hester), Elizabeth Dear (Vicky), Richard Williams (Willmouse), David Saire (Paul), Raymond Gerôme (Renard), Jacques Brunius (Joubert), Maurice Denham (Bullock), André Maranne (Dufour), Harold Kasket (Prideaux), Joy Shelton (signora Grey), Balbina (Mauricette), Will Stampe (Armand), Jean Ozanne (direttore), Bessie Love, Fred Johnson (turisti americani) - **p.**: Victor Saville per la P.K.L.-Victor Saville-Edward Small Production - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Ceiad-Columbia.

GRUNE BOGENSCHUTZE, Die (L'arciere verde) — **r.**: Jürgen Roland - **s.**: dal romanzo omonimo di Edgar Wallace - **sc.**: Wolfgang Menge, Wolfgang Schnitzel - **f.**: Heinz Hölscher - **m.**: Heinz Funk - **scg.**: Mathias Matthes e Ellen Schmidt - **co.**: Gretl Wehrsig - **mo.**: Herbert Taschner - **int.**: Klausjürgen Wussow (James Featherstone), Gert Fröbe (Abel Bellamy), Karin Dor (Valerie Howett), Eddi Arent (reporter Holland), Harry Wüstenhagen (Savini, segretario di Bellamy), Wolfgang Völz (serg. Higgins), Stanislav Ledinek (Smith), Edith Teichmann, Heinz Weiss, Hans Epskamp, Charles Pallent, Georg Lehn, Karl Heinz Peters, Helga Feddersen, Hans Ganswind - **p.**: Rialto Film - **o.**: Germania Occidentale, 1960 - **d.**: Atlantis Film.

GUERRA DI TROIA, La — **r.**: Giorgio Ferroni - **s.**: dall'Iliade di Omero - **sc.**: Giorgio Stegani, Ugo Liberatore, Federico Zardi, G. Ferroni - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Rino Filippini - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **co.**: Mario Giorsi - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Steve Reeves (Enea), John Barrymore jr. (Achille), Juliette Mayniel (Creusa, moglie di Enea), Lydia Alfonsi (Cassandra), Edy Vessel (Elena), Warner Bentivegna (Paride), Luciana Angiolillo, Arturo Dominici, Mimmo Palmara, Nerio Bernardi, Nando Tamberlani, Luigi Cavarro, Giovanni Pazzofini, Giulio Maculani - **p.**: Europa Cinematografica / Les Films Modernes / C.I.C.C. - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Euro.

GUNMEN FROM LAREDO (Il pistolero di Laredo) — **r.**: Wallace MacDonald - **s. e sc.**: Clark E. Reynolds - **f.** (Columbia Color): Irving Lippman - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: Al Clark - **int.**: Robert Knapp (Gil Reardon), Jana Davi (Rosita), Walter Coy (Ben), Paul Birch (Matt Crawford), Don C. Harvey (Dave Marlow), Clarence Straight (Frank Bass), Jerry Barclay (Jordan), Ron Hayes (Walt), Jean Moorhead (Katy Reardon), Charles Horvath (Mangos Coloradas),

Harry Antrim, X. Brands - **p.**: Wallace MacDonald per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Euro.

GUNS OF NAVARONE, The (I cannoni di Navarone) — **r.**: J. Lee Thompson - **s.**: dal romanzo di Alistair McLean - **sc.**: Carl Foreman - **f.** (Cinemascope. Technicolor, stampato in Eastmancolor): Oswald Morris e John Wilcox - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Geoffrey Drake - **mo.**: Alan Osbiston, Raymond Poulton, John Smith, Oswald Hafenrichter - **e. s.**: Bill Warrington, Wally Veevers - **int.**: Gregory Peck (Mallory), David Niven (Miller), Anthony Quinn (Andrea), Stanley Baker (Brown), Anthony Quayle (Franklin), James Darren (Pappadimos), Irene Papas (Maria Pappadimos), Gia Scala (Anna), James Robertson Justice (Jensen), Allan Cuthbertson (Baker), Albert Lieven (comandante tedesco), Walter Gotell (Muesel), Richard Harris (Barnsby), Bryan Forbes (Cohn), Michael Trubshawe (Weaver), Percy Herbert (Grogan), George Mikell (Sessler), Tutte Lemkow (Nicholai), Norman Wooland (capitano), Christopher Rhodes (ufficiale tedesco), Nicholas Papaconstantnou (ufficiale tedesco di marina), Paul Hansard (caporale tedesco), Cleo Skouloudi, Gerard Heinz, George Leach - **p.**: Cecil F. Ford e Leon Becker per la Open Road - **o.**: Gran Bretagna, 1959-61 - **d.**: Columbia-Ceiad.

HELLER IN PINK TIGHTS (Il diavolo in calzoncini rosa) — **r.**: George Cukor - **s.**: da un romanzo di Louis L'Amour - **sc.**: Dudley Nichols, Walter Bernstein - **f.** (Technicolor): Harold Lipstein - **m.**: Daniele Amfitheatrof - **scg.**: Hal Pereira e Eugene Allen - **mo.**: Howard Smith - **c.**: Edith Head - **int.**: Sophia Loren (Angela Rossini), Anthony Quinn (Tom Healy), Steve Forrest (Clint Mabry), Eileen Heckart (Lorna Hathaway), Margaret O'Brien (Della Southby), Edmund Lowe (Manfred «Doc» Montague), Ramon Novarro (De Leon), George Mathews (Sam Pierce), Cactus McPeters (William), Frank Cordell (Theodore) - **p.**: Carlo Ponti e Marcello Girosi per la Ponti-Girosi - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

HELLFIRE CLUB, The (Robin Hood della Contea Nera) — **r.**: Robert S. Baker e Monty Berman - **s.**: Jimmy Sangster - **sc.**: Leon Griffiths, J. Sangster - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Robert S. Baker e Monty Berman - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Ray Sim - **mo.**: Fred Wilson - **int.**: Keith Michell (Jason), Peter Arne (Thomas), Peter Cushing (Merryweather), Kal Fischer (Yvonne), Adrienne Corri (Isobel), Bill Owen (Martin), David Lodge (Timothy), Francis Matthews (sir Hugh), Desmond Walter Ellis (Lord Chorley), Denis Shaw (sir Richard), Tutte Lemkow (Higgins), Peter Howell (conte di Catham), Bernard Hunter (marchese di Beauville), Michael Balfour (John il giocoliere), Miles Malleson (giudice), Jean Lodge (Lady Netherden), Martin Stephens (Jason bambino) Rupert Osborne (Thomas bambino), Andrew Faulds (Lord Netherden), Skip Martin (Joey il nano) - **p.**: Robert S. Baker e Monty Berman per la New World - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Globe.

HISTORIA JEDNEGO MYSLIWCA (Caccia R.B. 1-5, missione segreta) — **r.**: Hubert Drapella - **s. e sc.**: Stanislaw Skalski, H. Drapella, Jacek Weyroch - **f.**: Karol Chodura - **m.**: Andrzej Markowski - **scg.**: Jerzy Skrzepinski - **mo.**: H. Nawrocka e I. Drapella - **int.**: Bogusz Bilewki (Stefan Zaremba), Krystyna Iwaszkiewicz, Danuta Nagorna, Jan Machulski, J. Ridgmay, K. Deynowcz, K. Fabisiak, E. Karewicz, Z. Roman, W. Skoczylas, I. Smialowski, A. Mlodnich, M. Maszynski - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia, 1960 - **d.**: Globe.

HOMBRE DEL PARAGUAS BLANCO, El (Due campanili e... tante speranze o L'uomo dall'ombrello bianco) — **r.**: J. Luis Romero Marchent - **superv.**: G.M. Scotese - **s. e sc.**: J.L. Romero Marchent e Bruno Valeri - **f.**: Ricardo Torres - **int.**: J. Luis Ozores (Daniele), Lorella De Luca (Speranza), Luigi Pavese (Don Antonio), Virgilio Riento (il parroco), Juan Calvo (il sindaco), Antonio Riquelme - **p.**: Esperia Films-Vertix Film - **o.**: Spagna-Italia, 1958 - **d.**: regionale.

HUSSARDS, Les (La piccola guerra) — **r.**: Alex Joffé - **s.**: dalla commedia di Pierre Aristide Bréal - **sc.**: A. Joffé, P.A. Bréal, Gabriel Arout - **f.**: Jean Bourgoin - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Henri Rust - **co.**: Frédéric Junker - **int.**: Bourvil (Flicot), Bernard Blier (Le Gouce), Giovanna Ralli (Co-

sima), Georges Wilson (il capitano Georges), Rosy Varte, Virna Lisi, Alberto Bonucci, Gianni Esposito, Clelia Matania, Marcel Daxely, Jean Marie Amato, Louis de Funès, Roger Hanin, Carlo Campanini, Franco Pesce, Jess Hahn, Albert Rémy - **p.**: Cocinor-Cocinex-Sédif - **o.**: Francia-Italia, 1955 - **d.**: Cineriz.

HUSTLER, The (Lo spaccone) — **r.**: Robert Rossen - **d.**: 20th Century Fox.
Vedere recensione di Leonardo Autera in questo numero.

IMPASSE DES VERTUS (Il cuore in gola) — **r.** e **sc.**: Pierre Méré - **s.**: da un'idea di Jean Périne - **f.**: Jo Brun - **m.**: Jean Marion - **scg.**: dal vero - **mo.**: Jacques Mavel - **int.**: Isabelle Pia (Monique), Simone Paris (Denise, madre di Monique), Raymond Bussières (Gilbert, tutore di Monique), Christian Marquand (Eugène), Daniel Cauchy (Fanfan), Jacqueline Carrel, Monique Clarence, Jacques Clancy, Geneviève Morel, Georges Chamarat, Jean-Louis Le Goff, Gaston Rey, Emile Prudhomme, Claudy Chapeland - **p.**: S.L.P.F.-Lutétia-Sonodis-S.E.L.B. - **o.**: Francia, 1955 - **d.**: regionale.

JIV'A ESRIM VIARBAA EINA ONA (La collina 24 non risponde) — **r.**: Thorold Dickinson - **s.**: da un racconto di Zvi Kolitz - **sc.**: Peter Frye, Zvi Kolitz - **f.**: Gerald Gibbs - **m.**: Paul Ben Haim - **scg.**: Joseph Carl - **e. s.**: Michael Goldstein - **mo.**: Joanna e Thorold Dickinson - **int.**: Haya Hararit (Miriam Mizrahi), Michael Wager (Allan Goodman), Edward Mulhare (James Finnegan), Arie Lahvi (David Amiram), Margalit Oved (Esther Hadassi), Michael Shilo (Yehuda Berger), Zalman Leviush (il rabbino), Haim Eynav, Azaria Rappaport, Eric Greene, David Herskovitz, Stanley Preston, Mati Raz, Shraga Friedmann, Ruth Rappaport, Shoshana Duer, Arie Ziedmann, Leon Gilboa, David Ram, Avraham Barzilai, Burton Most, Guest Players, Shoshana Damari, Yosef Yadin - **p.**: Thorold Dickinson e Peter Frye per la Sik'or Film e Israel Motion Picture Studios - **o.**: Israele, 1954 - **d.**: Globe.

JUNGLE, The (I giganti della giungla) — **r.**: William Berke - **s.** e **sc.**: Carroll Young - **f.**: Clyde De Vinna - **m.**: Dakshinamoorthy G. Ramanathan - **scg.**: A.J. Dominic e P.B. Krishnan - **mo.**: L. Balu - **int.**: Rod Cameron (Steve), Cesar Romero (Rahma), Marie Windsor (Sita), Sulchana, David Abraham, M.N. Nambiar, Ramakrishna, Chitradevi - **p.**: William Berke e Ellis Dungan per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: regionale.

KING OF KINGS (Il Re dei re) — **r.**: Nicholas Ray - **s.**: Adela Rogers St. John - **sc.**: Philip Yordan - **f.** (Super Technirama, Technicolor): Franz Planer, Milton Krasner, Manuel Berenguer - **m.**: Miklos Rosza - **e. s.**: Al C. Weldon, Lee Leblanc - **scg.**: Georges Wakhevitch - **co.**: Eric Seelig - **cor.** Betty Utey - **mo.**: Harold Kress e Renée Lightig - **int.**: Jeffrey Hunter (Gesù di Nazareth), Siobhan McKenna (Maria), Hurd Hatfield (Ponzio Pilato), Ron Randell (Lucio il centurione), Robert Ryan (Giovanni Battista), Viveca Lindfors (Claudia), Rita Gam (Erodiade), Carmen Sevilla (Maria Maddalena), Brigid Bazlen (Salomé), Harry Guardino (Barabba), Rip Torn (Giuda), Frank Thring (Antipa, figlio di Erode), Grégoire Aslan (Erode), Gérard Tichy (Giuseppe), Guy Rolfe (Caifa), Maurice Marsac (Nicodemo), Royal Dano (Pietro), Edric Connor (Baldassare), George Coulouris (guidatore cammelli), Ruben Rojo (Matteo), Michael Wager (Tommaso), Tino Barrero (Andrea), Adriano Rimoldi (Melchiorre), José Antonio (Giovanni bambino), Conrado Sanmartin, Rafael Luis Calvo, Felix De Pomes, Barry Keegan, Francisco Moran, Luis Prendes, David Davies, José Nieto, Fernando Sancho - **p.**: Samuel Bronston, Alan Brown, Jaime Prades per la Bronston Prod. / M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: M.G.M.

Morto DeMille, si finisce — e chi l'avrebbe creduto? — per rimpiangerlo. Il vecchio mestierante faceva infatti spesso e volentieri errori di gusto e prendeva la Bibbia come un'occasione di spettacolo. C'era, però, quel semplicismo da iconografia popolare che, con tutte le deviazioni e le improprietà storiche; rendeva accetto il prodotto nei suoi limiti ben circoscritti. DeMille, in poche parole, credeva a quel che raccontava e sapeva trasfondere nello spettatore (certo ancora non smaliziato) il calore da cui si sentiva animato. Oggi, morto il « re del kolossal », si ricorre a chiunque abbia un po' di mestiere alle spalle, ma i risultati sono ben più fiacchi. Prendiamo il caso di Nicholas Ray, regista intellettuale, difensore dei « ribelli » attraverso film spesso originali e polemici: era il più adatto a fare

un film religioso, mistico, la vita di Cristo, davanti a cui s'è arreso un Dreyer, che la vagheggia da anni, ma con serietà? King of Kings *è una « macchina da spettacolo », ma manca il macchinista, sicché l'insieme rimane dispersivo ed occasionale, con una sproporzione fra i fatti storici, ridotti all'osso, e le invenzioni, come tutto il personaggio di Barabba, dipinto come un capo della Resistenza « ante litteram », sicché il conflitto drammatico che ne risulta è fra un Barabba che propone la lotta armata insurrezionale ed un Cristo ridotto ad un qualsiasi apostolo della « non-violenza »! Si salva, nel gran pasticcio, Jeffrey Hunter che riempie di sé lo schermo, passando dai suoi soliti ruoli di cowboy ad una raffigurazione suggestiva e persuasiva del Cristo, dolce e virile insieme. Una scoperta. (E.G.L.).*

LAURA NUDA — **r.**: Nicolò Ferrari - **d.**: Cineriz.
Vedere recensione di G. B. Cavallaro in questo numero.

LIONS SONT LACHÉS, Les (I leoni scatenati) — **r.**: Henri Verneuil - **s.**: dal romanzo omonimo di Nicole - **sc.**: France Roche, Michel Audiard - **f.**: Christian Matras - **m.**: Georges Gavarentz - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Borys Lewin - **int.**: Claudia Cardinale (Albertine), Lino Ventura (dott. Challemberg), Michèle Morgan (Cecile), Danielle Darrieux (Marie Laure), Jean-Claude Brialy (Didier Marèze) - **p.**: Franco-London Film, SNEG / Vides - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Titanus.

LITTLE RED MONKEY (Missione pericolosa) — **r.**: Ken Hughes - **s.**: da un originale televisivo di Eric Maschwitz - **sc.**: Ken Hughes, James Eastwood - **f.**: Josef Ambor - **m.**: Richard Taylor - **scg.**: George Haslam - **int.**: Richard Conte (Bill Locklin), Rona Anderson (Julia), Russell Napier (Harrington), Colin Gordon (Martin), Arnold Marle (Dushenko), Sylvia Langova (Hilde), Bernard Rebel (Vinsen), Donald Bissett (editore), Noel Johnson (serg. Hawkins), John Horsley (serg. Gibson), Peter Bathurst (comandante Lovatt), Geoffrey Denys, John King-Kelly, Leonard Frank, Colin Tapley, Roland Brand, Jane Welch, Joan Plant, Weyman Mackay, Elizabeth Wallace, Richard Marner - **p.**: Alec Snowden per la Anglo-Amalgamated - **o.**: Gran Bretagna, 1955 - **d.**: Warner Bros.

LOWE VON BABYLON, Der / EN LAS RUINAS DE BABILONIA (Il leone di Babilonia) — **r.**: Ramon Torrado e Johannes Kai - **s.**: da un romanzo di Karl May - **sc.**: Johannes Kai - **f.** (Agfacolor): Ricardo Torres - **m.**: Ulrich Sommerlatte - **scg.**: Roman Calatayud, Paloma P. Cubero - **co.**: fratelli Peris - **mo.**: Claus von Boro - **int.**: Georg Thomalla (Hadschi Halef Omar), Mara Cruz (Seifa), Helmuth Schneider (Kara Ben Nemsi), Theo Lingen, Fernando Sancho, Pilar Cansino, Rafael Luis Calvo, Pedro Giménez, Barta Barry, José Manuel Martin, Francisco Montalvo, Antonio Casas-Arenzana, Xan D'as Bolas, José Sepulveda, Amelia Ortas - **p.**: DCF-H. Neubert / Aquila Film-Jesus Saiz - **o.**: Germania Occid. / Spagna, 1959 - **d.**: Variety.

MACISTE CONTRO IL VAMPIRO — **r.**: Giacomo Gentilomo - **s. e sc.**: Duccio Tessari e Sergio Corbucci - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Alvaro Mancori - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Eraldo Da Roma - **co.**: Vittorio Rossi - **int.**: Gordon Scott (Maciste), Gianna Maria Canale (Astra), Leonora Ruffo (Guja), Annabella Incontrera (Magda), Rocco Vidolazzi (Ciro), Jacques Sernas (Kurtik), Mario Feliciani (Omar), Van Aikens (Amahil), Edy Vessel, Emma Baron, Guido Celano, Renato Terra - **p.**: Paolo Moffa per la Ambrosiana Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis.

MACISTE, L'UOMO PIU' FORTE DEL MONDO — **r.** e **s.**: Antonio Leonviola - **sc.**: Marcello Baldi, Giuseppe Mangione - **f.** (Totalscope, Technicolor): Alvaro Mancori - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Franco Lolli - **co.**: Gaja Romanin - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Mark Forest (Maciste), Moira Orfei (regina), Paul Wynter (Bango), Raffaella Carrà (Saliurà), Gianni Garko (Katar), Enrico Glori (Kahab), Roberto Miali (Loth), Nando Tamberlani (re di Aran), Carla De Foscari, Mara Lombardo, Graziella Granata, Rosalia Gavo, Luciana Vivaldi - **p.**: Elio Scardamaglia per la Leone Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

MAGNIFICI TRE, I — **r.**: Giorgio Simonelli - **s.** e **sc.**: Mario Guerra, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, Vittorio Vighi, Scarnicci e Tarabusi - **f.** (East-

mancolor): Franco Villa - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Franco Lolli - **co.**: Tina Di Bari - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Walter Chiari (Pablo), Ugo Tognazzi (Domingo), Raimondo Vianello (José), Dominique Boschero (Alba), Anna Ranalli (Dolores), Margaret Rose Keil (Juanita), Aroldo Tieri (Bonarios), Fanfulla (Pedro), Alex Revides (Mendoza), Tom Fellegi (Gonzales), Lucia Modugno (sposa), Aldo Pini, Giuliano Mancini, Ciccio Barbi, Nando Angelini, Eugenio Galadini - **p.**: Emo Bistolfi - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Warner Bros.

MANI IN ALTO! (Interpol strip-tease) - tit. francese: « En pleine bagarre » — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Luciano Vincenzoni, Sergio Corbucci - **sc.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Italo De Tuddo, Clarence Weff - **f.**: Alfio Contini - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Franco Fontana Arnaldi - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Renato Rascel (Micacci), Eddie Constantine (Esposito), Dorian Gray (Pupina), Pierre Grasset (Jack l'americano), Fabienne Dali (Gianna), Raoul Delfosse (Pompon) - **p.**: Nino Krisman per la Film Napoleon / Films Agiman-Gallus Film - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Lux.

MARCHE OU CRÈVE (Colpo alla nuca) — **r.**: Georges Lautner - **s.**: dal romanzo « Otages » di Jack Murray - **sc.**: Pierre Laroche - **f.**: René Colas - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Louis Le Barbenchon - **mo.**: Michèle David - **int.**: Juliette Mayniel (Edith), Bernard Blier (Laurent), Jacques Riberolles (Stefan), Daniel Sorano (Milos), Gisèle Sandré (Dénise), Michel Nastorg (Meyer), Roger Dutoit (André), Marcel Berteau (Denain), Jacques Chabassol, Henri Cogan, Monique Delannoy, Guy Dakar, Nicolas Vogel, Kim - **p.**: Inter Production-Compagnie Lyonnaise de Cinéma-Films A. de La Bourdonnaye-Belga Film - **o.**: Francia-Belgio, 1960 - **d.**: Warner Bros.

MARIOLLES, Les (La minaccia) — **r.**: Gérard Oury - **s.**: dal romanzo di Frédéric Dard - **sc.**: G. Oury, F. Dard, Alain Poiré - **f.**: André Villard - **m.**: André Hossein - **scg.**: Robert Gys - **int.**: Marie José Nat (Josepha), Robert Hossein (Savary), Paolo Stoppa (lo zio di Josepha), Elsa Martinelli, Philippe Caster, Henri Tisot, Bernard Murat, Martine Messager, Joelle Latour, Michel Gonzalès, Philippe Forquet, Corinne Charrette, Gérard Oury - **p.**: Paris Union Film-S.N.E. Gaumont-Franco London Film / Continental Produzione - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: M.G.M.

MARITI A CONGRESSO — **r.**: Luigi Filippo D'Amico - **s.**: Sandro Continenza, Dino Verde, Marcello Coscia - **sc.**: Continenza, Verde, Coscia, Franco Castellano, Giuseppe Moccia (Pipolo), Luigi Emmanuele, L.F. D'Amico - **f.**: Giuseppe Aquari - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Walter Chiari (Giuseppe), Jacqueline Sassard (Jacqueline), Alberto Lionello (Umberto), Alessandra Panaro (Valeria), Paolo Ferrari (Armando), Silvana Pampanini (la dottoressa), Bice Valori, Marisa Merlini (Adele), Ernesto Calindri, Mario Pisu (Troisi), Gianni Glori, Pietro De Vico, Tiberio Murgia, Paola Patrizi, Enzo Petito, Thea Flammi, Luigi Filippo D'Amico, Donato Castellaneta - **p.**: Gino Mordini per la Mordini Produzioni Cinematografiche - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

MARK, The (Il marchio) — **r.**: Guy Green - **f.** (Cinemascope): Douglas Slocombe - **d.**: 20th Century-Fox.

Vedere giudizio di G. Calendoli a pag. 73 e altri dati a pag. 92 del n. 7-8, 1961 (Cannes '61).

MASTER OF THE WORLD, The (Il padrone del mondo) — **r.**: William Witney - **s.**: dai romanzi « Il padrone del mondo » e « Robur, il conquistatore » di Jules Verne - **sc.**: Richard Matheson - **f.** (Magnacolor, stampato in Technicolor): Gil Warrenton - **f. riprese aeree**: Kay Norton - **e. f. s.**: Ray Mercer - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Daniel Haller - **mo.**: Anthony Carras - **e. scg. s.**: Tim Barr, Wah Chang, Gene Warren - **int.**: Vincent Price (Robur), Charles Bronson (Strock), Henry Hull (Prudent), Mary Webster (Dorothy), David Frankham (Philip), Richard Harrison (Alistair), Vito Scotti (Topage), Wally Campo (Turner), Steve Masino (Weaver), Ken Terrell (Shanks), Peter Besbas (Wilson) - **p.**: James H. Nichelson, Anthony Carras, Bartlett A. Carre e

Daniel Haller per la American International /Alta Vista - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Globe.

MAUVAIS COUPS, Les (I cattivi colpi) — **r.**: François Leterrier - **s.**: dal romanzo di Roger Vailland - **sc.**: R. Vailland, F. Leterrier - **f.**: Jean Badal - **scg.**: Pierre Charbonnier - **mo.**: Léonide Azar - **int.**: Simone Signoret (Roberte), Alexandra Stewart (Hélène), Reginald D. Kernan (Milan), José Luis de Villalonga (Previeux), Marcelle Ranson (Radiguette), Marcel Pagliero, Serge Rousseau - **p.**: Jean Thuillier per Les Editions Cinégraphiques - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: Fox.

MONDO DI NOTTE N° 2, Il — **r.**: Gianni Proia - **s. e sc.**: Gianni Polidori - **f.** (Technirama, Technicolor): Giulio Gianini, Tom Tutwiler, Gabor Pogany - **m.**: Piero Piccioni - **mo.**: Mario Serandrei - **commento**: Carlo Laurenzi - **riprese in Asia e Africa dirette da**: Mario Russo - **int.**: Al Hirt e la sua jazz band in New Orleans, Il Balletto Subacqueo dell'Everglades di Miami, I Balletti Bellas Artes di Mexico, Le danze dei Samburu in Kenya, Connie Van e la sua strana orchestra, Lola Beltram, I night clubs di Bourbon Street a New Orleans, Il Can-Can del Tropicana Hotel di Las Vegas presentato da Lou Walters, O Carnaval do Rio de Janeiro, I Dior Dancers, L'Equator Club di Nairobi, Il Festival di Okayama in Giappone, Freddie Frinton in « Dinner for One », Gene Detrov e le sue scimmie astronaute, Il Gold Street Club di San Francisco, La lotta con i Kriss a Singapore, Kim Darvos e la sua ombra, L'esperimento del Prof. Mac Roney, Miriam Michelson del « Crazy Horse Saloon » di Parigi, I Muscle Boys di Hollywood, Pelé del Santos Footbal Club, Rita Renoir in « Le Plaisir de l'ésclavage », I Roaring 20's di Paul Cummins a Hollywood, Il Roller Derby di Los Angeles, Sweet Richard e Princess Kitty del Place Pigalle di Miami, Il Teatro Giapponese Ninyocho Suehiro, T.N.T. Red 500 Club di New Orleans, Il Tree-Tops di Nyeri, Africa, Il Tuffo dalla Quebrada di Acapulco - **p.**: Francesco Mazzei per la Julia Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Warner Bros.

MONGOLI, I — **r.**: Leopoldo Savona - **supervisore**: André de Toth - **f.** (Cinemascope Eastmancolor): Aldo Giordani - **scg.**: Ottavio Scotti - **co.**: E. Bulgarelli-Bresci - **mo.**: Otello Colangeli - **altro int.**: Lawrence Montaigne - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 142 *e altri dati a pag.* 144 *del n.* 7-8, 1961 (*San Sebastiano* '61).

MONSIEUR SUZUKI (Intelligence Service) — **r.**: Robert Vernay - **s.**: da un romanzo di Jean-Pierre Conty - **sc.**: Roger Saltel, Robert Vernay, Randal Lemoine - **f.**: Jacques Mercanton - **m.**: Louiguy - **scg.**: Claude Bouxin - **mo.**: Hélène Baste - **int.**: Ivan Desny (Stankovitch), Jean Thielment (Suzuki), Claude Farrel (Françoise Girène), Jean Tissier (Ulrich), Pierre Dudan (commissario Laurent), Pierre Brice, Célina Cely, Danielle Godet, Gabrielle Fontan, Don Ziegler, Maurice Teynac, Max Montavon, Jacques Marin, Robert Dalban - **p.**: Elysée Films - **o.**: Francia, 1959-60 - **d.**: regionale.

MOUCHARDE, La (La notte degli sciacalli) — **r.**: Guy Lefranc - **s.**: dal romanzo « La fille de Proie » di Christian Coffinet - **sc.**: G. Lefranc, Jacques Séverac, Georges Tabet - **f.**: Maurice Barry - **m.**: Norbert Glanzberg - **scg.**: Claude Bouxin - **mo.**: Armand Psenny - **int.**: Dany Carrel (Betty), Pierre Vaneck (Frédéric), Yves Deniaud (Parola), Dinan (padre di Betty), André Weber (Jeannot), Noël Roquevert (avvocato), Henri Crémieux, Serge Sauvion, Paul Crauchet, Anne Marie Coffinet, Georges Chamarat, Yvonne Clech, Fernand Sardou, Paul Vandenberghe, Jean Morel, Jean Besnard, Florence Blot, Sandrine - **p.**: Films Artistiques Français / Films Marius Bouchet - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: regionale.

MY WORLD DIES SCREAMING (Il mio mondo muore urlando) — **r.**: Harold Daniels - **s. e sc.**: Robert C. Dennis - **f.**: (Psycorama): Frederick West - **m.**: Darrel Calker - **scg.**: A. Leslie Thomas - **mo.**: Tholen Gladden - **int.**: Gerald Mohr (Philip Tierney), Cathy O'Donnell (Sheila Wayne), William Ching (Mark Snell), John Qualen (Jonah Snell), Barry Bernard (dott. Victor Forel) -

p.: William S. Edwards, Michael Miller, Taggart Casey per la Howco International / Omecc - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Indief.

NAKED EDGE, The (Il dubbio) — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo « First Train to Babylon » di Max Ehrlich - **m.**: William Allwyn - **mo.**: Gordon Pilkington - **altri int.**: Diane Cilento (signora Hoath), Sandor Eles (Manfridi), Helen Cherry (miss Osborne), Joyce Carey (Victoria Hicks), Diane Clare (Betty), Martin Boddey (Jason Roote), Frederick Leister (giudice), Peter Wayn (autista) - **p.**: Walter Seltzer e George Glass per la Pennebaker-Baroda / Jason / Monica / Monmouth / Bentley - **o.**: U.S.A.-Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 143 *e altri dati a pag.* 44 *del n.* 7-8, 1961 (*San Sebastiano* '61).

NO LOVE FOR JOHNNIE (Eri tu l'amore) — **r.**: Ralph Thomas - **s.**: da un romanzo di Wilfred Fienburg - **sc.**: Nicholas Phipps, Mordecai Richler - **altri int.**: Hugh Burden (Tim Maxwell), Fenella Fielding (Sheilah), Gladys Henson (elettrice) - **p.**: Betty E. Box per la Five Star - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 115 *e altri dati a pag.* 120 *del n.* 7-8, 1961 (*Berlino* '61).

OFFBEAT (Colpo sensazionale) — **r.**: Cliff Owen - **s. e sc.**: Peter Barnes - **f.**: Geoffrey Faithfull - **m.**: Ken Jones - **scg.**: George Provis - **mo.**: Anthony Gibbs - **int.**: William Sylvester (Layton / Steve Ross), Mai Zetterling (Ruth Lombard), Anthony Dawson (James Dawson), John Meillon (Johnny Remick), John Phillips (Capo Gault), Victor Brooks (ispett. Adams), Joseph Furst (Paul Varna), Neil McCarthy (Leo Farrell), Harry Baird (Gill Hall), Diana King (Maggie Dawson), Gerard Heinz (Jake), Nan Munro (Sarah Bennett), Ronald Adam (J.B. Wykeham), Anthony Baird (guardia), Neil Wilson (Pat Ryan), Sidney Vivian, Tom Clegg, Douglas Robinson, William Sherwood, Andrew Lawrence, Pat Shakesby, Meadows White, Fred McNaughton, Frederick Schiller, Hedger Wallace - **p.**: M. Smedley Aston per la Northiam - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: regionale.

ONE-EYED JACKS (I due volti della vendetta) — **r.**: Marlon Brando - **collab. alla f.**: Wallace Kelley - **e. f. s.**: John P. Fulton - **co.**: Yvonne Wood - **mo.**: Archie Marshek - **p.**: Frank P. Rosenberg per la Pennebaker - **o.**: U.S.A., 1960-1961 - **d.**: Paramount.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 137 *e altri dati a pag.* 143 *del n.* 7-8, 1961 (*San Sebastiano* '61).

ORIENTALISCHE NACHTE (Notti orientali) — **r.**: Heinz Paul - **s. e sc.**: Wolf Neumeister - **f.**: Franz Weihmayr - **m.**: Gert Wilden - **scg.**: Hans Sohnle - **int.**: Marina Petrowa, Pero Alexander, Reinhard Kolldehoff, Karl Lieffen, Eduard Linkers, Viktor Afritsch, Rolf von Nauckhoff, Barbara Laage, Mario dei Marius, Hanita Hallan, Iban Sangare, Erika Nein, Die Nilsen-Brothers - **p.**: H.P. - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

ORO DI ROMA, L' — **r.**: Carlo Lizzani - **s. e sc.**: Lucio Battistrada, Giuliani, C. Lizzani, Alberto Lecco - **f.**: Eric Menczer - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Flavio Mogherini - **co.**: Luciana Marinucci - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Gérard Blain (Davide), Anna Maria Ferrero (Giulia Ortona), Jean Sorel (Massimo), Andrea Checchi (prof. Ortona, padre di Giulia), Filippo Scelzo (presidente comunità israelitica), Paola Borboni (Rosa), Tino Bianchi (Sua Eccellenza), Raniero De Cenzo (il rabbino capo), Tiziano Cortini (Kappler), Nada Cortese (moglie del presidente della comunità), Umberto Raho, Enzo Petito, Ugo D'Alessio, Luigi Scavran, Luigi Casellato, Ignazio Leone, Peppino De Martino, Miranda Campa, Gualtiero Isnenghi, Manrico Melchiorre, Mario Righetti, Nando Tamberlani, Antonio Acqua, Irag Anvar, Maria Laura Rocca, Anna Maria Aveta, Armando Bertuccioli, Calisto Calisti, Paolo Casella, Roberto Chiaramonte, Sergio Crosia, Dina De Santis, Umberto Felici, Diana Frank, Eugenio Galadini, Guglielmo Leoncini, Renato Malavasi, Claudio Marzulli, Emilio Masselli, Jean Mollier, Gloria Parri, Vittorio Ripamonti, Egidio Ummarino, Dina Zacchetti -

p.: G. De Negri e E. Chroscicki per la Ager Film / Sancro Film / C.I.R.A.C. / Contact Organisation - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux Film.

OUTLAW WOMEN (Donne fuori legge) — **r.**: Sam Newfield - **s.**: J. Francis White, Joy N. Houck - **sc.**: Orville Hampton - **f.** (Cinecolor): Ellis W. Carter - **m.**: Walter Greene - **scg.**: F. Paul Sylos - **mo.**: Hugh Winn - **int.**: Marie Windsor (Mae McLeod), Richard Rober (Woody Callaway), Allan Nixon (dott. Bob Ridgeway), Carla Balenda (Beth Larabee), Jacqueline Fontaine (Ellen Larabee), Jackie Coogan (Piute Bill), Maria Hart (la Grande Dora), Billy House, Lyle Talbot, Richard Avonde, Leonard Penn, Brad Johnson - **p.**: Ron Ormand per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: regionale.

PADRE PITILLO, El (Uomini, donne e preti) — **r.**: Juan De Orduña - **s.**: dal libro di Carlos Arniches - **sc.**: Manuel Tamayo - **f.**: José F. Aguayo - **m.**: Juan Quintero Muñoz - **scg.**: Sigfredo Burman - **mo.**: Antonio Canovas - **int.**: Valeriano Leon (Don Froilan), Virgilio Teixeira (Bernabé), Margarita Andrey (Rosita), Aurora Redondo (Camila), José Nieto (Don Custodio), José Sepulveda (Aniceto), Josefina Serratosa (Doña Dolores) - **p.**: Produciones Orduña Films - **o.**: Spagna, 1954-55 - **d.**: Sampaolo.

PARRISH (Vento caldo) — **r.** e **sc.**: Delmer Daves - **s.**: dal romanzo di Mildred Savage - **f.** (Technicolor): Harry Stradling, sr. - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Leo K. Kuter - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Troy Donahue (Parrish McLean), Claudette Colbert (Ellen McLean), Karl Malden (Judd Raike), Dean Jagger (Sala Post), Connie Stevens (Lucy), Diane McBain (Alison Post), Sharon Hugueny (Paige Raike), Dub Taylor (Teet Howie), Hampton Fancher (Edgar Raike), David Knapp (Wiley Raike), Saundra Edwards (Evaline Raike), Hayden Rorke (Tom Weldon) - **p.**: Delmer Daves per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

PEPE (Pepe) — **r.**: George Sidney - **s.**: Leonard Spigelglass e Sonya Levien dalla commedia di Ladislas Bus-Fekete - **sc.**: Dorothy Kingsley e Claude Binyon - **f.** (Panavision, Cinemascope, Technicolor): Joe MacDonald - **m.**: Johnny Green - **scg.**: Ted Haworth e Günther Gerszo - **cor.**: Eugene Loring e Alex Romero - **mo.**: Viola Lawrence - **int.**: Cantinflas (Pepe), Dan Dailey (Ted Holt), Shirley Jones (Susie Murphy), Carlos Montalban (banditore), Matt Mattox (ballerino), Vicki Trickett (Lupita), Hank Henry (manager), Suzanne Lloyd (Carmen), Stephen Bekassy (commesso viaggiatore in pietre preziose), Carol Douglas (cameriera), Joe Hyams (Charro), Ernie Kovacs, Michael Callan, Bobby Darin, Jimmy Durante, Janet Leigh, Jack Lemmon, Maurice Chevalier, Billie Burke, Bing Crosby, Richard Conte, Sammy Davis, jr., Zsa Zsa Gabor, Greer Garson, Hedda Hopper, Joey Bishop, Peter Lawford, Jay North, Kim Novak, Andre Previn, Donna Reed, Debbie Reynolds, Cesar Romero, Carlos Rivas, Charles Coburn, Frank Sinatra, Ann B. Davis, William Demarest, Jack Entratter, Francisco Reguerra, Col. E.E. Fogelson, Jane Robinson, Bunny Waters, Dean Martin, Tony Curtis, Edward G. Robinson, la voce di Judy Garland - **p.**: George Sidney e Jacques Gelman per la G.S. / Posa Films Internacional S.A. / Alfa S.A. - **o.**: U.S.A.-Messico, 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

PERIPEZIE DI PIPPO, PLUTO E PAPERINO, Le — Programma composto da 9 cortometraggi a disegni animati e dal documentario in Technicolor: **La festa a Disneyland** - **p.**: Walt Disney - **o.**: U.S.A. - **d.**: Rank.

PLEASURE OF HIS COMPANY, The (Il piacere della sua compagnia) — **r.**: George Seaton - **s.**: dalla commedia di Samuel Taylor e Cornelia Otis Skinner - **sc.**: Samuel Taylor - **f.** (Technicolor): Robert Burks - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: Fred Astaire (Biddeford « Pogo » Poole), Debbie Reynolds (Jessica), Lilli Palmer (Katherine), Gary Merrill (James Daugherty), Tab Hunter (Roger Henderson), Harold Fong (Toy), Charles Ruggles (Mckenzie Savage), Elvia Allman (signora Mooney) - **p.**: William Perlberg per la Paramount / Pearlberg-Seaton - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Paramount.

PLUNDERERS, The (I quattro disperati) — **r.**: Joseph Pevney - **s.** e **sc.**: Bob Barbash - **f.**: Eugene Polito - **m.**: Leonard Rosenman - **scg.**: David Milton -

mo.: Tom McAdoo - **int.**: Jeff Chandler (Sam Christy), John Saxon (Rondo), Dolores Hart (Ellie Walters), Marsha Hunt (Kate Miller), Ray Stricklyn (Jeb), Jay C. Flippen (sceriffo McCauley), Roger Torrey (Mule), Dee Pollock (Davy), James Westerfield (Mike Baron), Vaughn Taylor (Jess Walters), Harvey Stephens (Doc Fuller), Joseph Hamilton (Abilene), Ray Ferrell (Billy Miller), William Challee (un cittadino), Ken Patterson (un altro cittadino), Ella Ethridge (signora Phelps) - **p.**: Joseph Pevney e Jess Rand per la August / Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Lux.

PORTRAIT OF A MOBSTER (L'erede di Al Capone) — **r.**: Joseph Pevney - **s.**: dal libro di Harry Grey - **sc.**: Howard Browne - **f.**: Eugene Polito - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Jack Poplin - **mo.**: Leo H. Shreve - **int.**: Vic Morrow (Dutch Schultz), Leslie Parrish (Iris Murphy), Peter Breck (Frank Brennan), Ray Danton («Legs» Diamond), Norman Alden (Bo Wetzel), Ken Lynch (ten. Corbin), Robert McQueeney (Michael Ferris), Frank de Kova (Anthony Parazzo), Stephen Roberts (Guthrie), Evan McCord (Vincent Coll), Arthur Tenen (Steve Matryck), Frances Morris (Louise Murphy), Larry Blake (John Murphy), Joseph Turkel (Joe Noe), Eddie Hanley (Matty Krause), John Kowal (Lou Rhodes) - **p.**: Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Warner Bros.

POSSE FROM HELL (La squadra infernale) — **r.**: Herbert Coleman - **s.** e **sc.**: Clair Huffaker, da un suo racconto - **f.** (Eastmancolor): Clifford Stine - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney - **mo.**: Frederic Knudtson - **int.**: Audie Murphy (Banner Cole), John Saxon (Seymour Kern), Zohra Lampert (Helen Caldwell), Ward Ramsey (sceriffo Webb), Vic Morrow (Crip), Robert Keith (capitano Brown), Royal Dano (zio Billy Caldwell), Rudy Acosta (Johnny Caddo), Paul Carr (Jack Wiley), Frank Overton (Burt Hogan), Lee Van Cleef (Leo), Stuart Randall (Luke Gorman), Charles Horvath (Hash), Henry Wills (Chunk), James Bell (Benson) - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

POSTO, Il — **r.**: Ermanno Olmi - **d.**: Titanus.

Vedere giudizio di G. Cincotti e T. Ranieri a pag. 44 *e dati a pag.* 56, *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Venezia, Informativa*).

PRÉSIDENT, Le (Il presidente) — **r.**: Henri Verneuil - **s.**: dal romanzo omonimo di Georges Simenon - **ad.** e **sc.**: H. Verneuil, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: Jacques Colombier - **int.**: Jean Gabin (Emile Beaufort), Renée Faure (Milleran), Bernard Blier (Philippe Chalamont), Henri Crémieux (ministro finanze), Louis Seigner (Lauzet-Duchet - Governatore Banca di Francia), Alfred Adam (François), Charles Cullum (Merryl), Robert Vattier (Dott. Funet), Françoise Deldick (domestica) - **p.**: Jacques Bar per la Cité Films-Fides-Terra Film / Ge.S.I. Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: M.G.M.

PRINCESSE DE CLÈVES, La (La principessa di Clèves) — **r.**: Jean Delannoy - **s.**: dal romanzo omonimo di Madame De La Fayette - **sc.** e **adatt.**: Jean Cocteau - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Henri Alekan - **m.**: Georges Auric - **scg.**: René Renoux - **co.**: Marcel Escoffier - **mo.**: Henri Taverna - **int.**: Marina Vlady (la principessa di Clèves), Jean Marais (il principe di Clèves), Annie Ducaux (Diana di Poitiers), Lea Padovani (Caterina de' Medici), Renée Marie Potet (Maria Stuart), Jean-François Poron (il duca di Nemours), Henri Piégay (il vicario di Chartres), Raymond Gérome (Enrico II°), Pieral (il nano buffone), Alain Ferral (Francesco II°), Jacques Hilling (il medico) - **p.**: Robert Dorfmann per la Silver Film-Cinétel-Prod. Cinemat. Mediterranée-Enalpa - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Incei Film.

PUITS AUX TROIS VERITÉS, Le (Il pozzo delle tre verità) — **r.**: François Villiers - **s.**: dal romanzo di Jean-Jacques Gautier - **adatt.**: Raymond Forlami - **sc.**: Henri Jeanson, Jean Canolle, François Villiers, Turi Vasile - **f.**: Jacques Robin - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: François de Lamothe - **mo.**: Christian Gaudin - **int.**: Michèle Morgan (Renée Plege), Jean-Claude Brialy (Laurent Lenaud), Catherine Spaak (Danielle Plege), Scilla Gabel (Rossana), Franco Fabrizi (Guerbois), Alberto Farnese, Milton Reid, Marco Tulli, Michel Etcheverry -

p.: Films Caravelle-S.N.E. Gaumont / Ultrafilm-Este Film - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Lux.

QUI ÊTES-VOUS, MONSIEUR SORGE? / WER SIND DIE, DR. SORGE? (La spia del secolo) — **r.**: Yves Ciampi - **s.**: Hans Otto Meissner - **sc.**: Yves Ciampi, Paul Quentin, R.M. Arland, H.O. Meissner - **f.**: Emil Vallerbue - **m.**: Serge Nigg - **scg.**: Roger Briaucourt - **mo.**: Georges Alépée - **int.**: Thomas Holtzmann (Richard Sorge), Hans Otto Meissner (se stesso), Ingrid Van Bergen (Lily Braun), Mario Adorf (Max Clausen), Nadine Basile (Anna Klausen), Rolf Kutchera (generale Wolf), Adelheid Seeck (Helma Wolf), Jacques Berthier (Serge De Branoski), Françoise Spira (Edith De Branoski), Boy Gobert (colonnello Meissinger), Keiko Kishi (baronessa Sakurai), Akira Yamamugi - **p.**: Cinétel-Cité / Terra Film / Shochiku / Jolly - **o.**: Francia-Germania Occid.-Giappone e Italia, 1960 - **d.**: Unidis.

QUIET GUN, The (Una pistola tranquilla) — **r.**: William Claxton - **s.** e **sc.**: Eric Norden - **f.** (Regalscope): John Mescall - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Ernst Fegte - **mo.**: Robert Fritch - **int.**: Forrest Tucker (Carl Brandon), Mara Corday (Irene), Jim Davis (Ralph), Kathleen Crowley (Teresa), Lee Van Cleef (Sadler), Tom Brown (Reilly), Lewis Martin (Hardy), Hank Worden, Gerald Milton, Everett Glass, Edith Evanson - **p.**: Earle Lyon per la Regal Films - **o.**: U.S.A., 1956-57 - **d.**: Incei.

RACHER, Der (Il vendicatore misterioso) — **r.**: Karl Anton - **s.**: dal romanzo «Il giustiziere» di Edgar Wallace - **sc.**: Gustav Kampendok, Rudolf Cartier - **f.**: Willi Sohm - **m.**: Peter Sandloff - **scg.**: Willi A. Herrmann, Curt Stallmach - **mo.**: Walter von Bonhorst - **int.**: Heinz Drache (Michael Brixan), Ingrid van Bergen (Stella Mendoza), Benno Sterzenbach (sir Gregory Penn), Ina Duscha (Ruth Sanders), Klaus Kinski (Lorenz Voss), Friedrich Schönfelder (Jack Jackson), Franz Otto Krüger (assistente regista), Rainer Penkert (operatore), Ludwig Linkmann, Siegfried Schürenberg, Maria Litto, Rainer Brandt, Al Hoosmann - **p.**: Kurt Ulrich - **o.**: Germania Occidentale, 1960 - **d.**: Atlantis.

RAGAZZA DI MILLE MESI, La — **r.**: Steno - **s.**: dalla commedia «Rayon Jouets» di Jacques Deval - **sc.**: Marcello Fondato, Vittorio Metz, Steno - **f.**: Aldo Giordani - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi - **int.**: Ugo Tognazzi (Maurizio d'Alteni), Danielle De Metz (Didì), Raimondo Vianello (Marco), Sophie Desmarets (Armanzia), Francesco Mulé (Amleto), Francis Blanche (commendator Borgioli), Luciano Salce (psicanalista), Lilli Lembo (Fabiana), Gloria Paul (Lorella), Ernesto Calindri (Colonnello), Simonetta Rimoldi (Maria Grazia), Maria Marchi, Silvio Bagolini, Rosalba Neri, Margaret Rose Keil, Giò Stajano, Piero Gerlini - **p.**: Giuseppe Amato per la Amato - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

RAISIN IN THE SUN, A (Un grappolo di sole) — **r.**: Daniel Petrie - **altri int.**: Ray Stubs (Bartender), Rudolph Monroe (conducente di taxi), Thomas D. Jones (autista), George De Normand (datore di lavoro) - **p.**: David Susskind e Philip Rose per la Paman-Doris.

Vedere giudizio di G. Calendoli a pag. 83 *e altri dati a pag.* 93 *del n.* 7-8, 1961 (*Cannes* '61).

RE DI POGGIOREALE, Il — **r.** e **s.**: Duilio Coletti - **sc.**: John Fante, Vittoriano Petrilli - **f.**: Leonida Barboni - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Piero Gherardi - **co.**: Franco Loquenzi - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Ernest Borgnine (Peppino Navarra), Yvonne Sanson (sua moglie), Keenan Wynn (col. Di Gennaro), David Opatoshu (commissario Natalucci), Aldo Giuffré (brigad. Criscuolo), Salvo Randone (il vescovo), Sergio Tofano (il conte), Lino Ventura (il bandito), Max Cartier (Enrico), Cristina Gajoni (Pupetta), Charles A. Navia (Frigerio), Guido Celano (un agente), Renato Terra (altro agente), Rosita Pisano (Donna Amalia), Carlo Pisacane (Abbate), Nino Vingelli (ministro Sgarra), Giacomo Furia (ministro Califano), Enzo Maggio (ministro Crescenzo), Eugenio Maggi (ministro Ciaffa), Mario Passante (ministro Razzullo) - **p.**: Duilio Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis.

RETURN TO PEYTON PLACE (Ritorno a Peyton Place) — **r.**: José Ferrer - **s.**: dal romanzo di Grace Metalious - **sc.**: Ronald Alexander - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Charles G. Clarke - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Jack Martin Smith, Hans Peters - **mo.**: David Bretherton - **int.**: Carol Lynley (Allison MacKenzie), Jeff Chandler (Lewis Jackman), Eleanor Parker (Connie), Mary Astor (Roberta Carter), Robert Sterling (Mike Rossi), Luciana Paoluzzi (Rafaella), Brett Halsey (Ted), Gunnar Hellström (Lars), Tuesday Weld (Selena Cross), Kenneth MacDonald (Dexter), Joan Banks (signora Humphries), Emerson Treacy (Bud Humphries), Wilton Graff (dott. Fowlkes), Jennifer Howard (signora Jackman), Laura McCann (miss Wentworth) - **p.**: Jerry Wald e Curtis Harrington per la API-J. Wald Production - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Fox.

REVOLT IN THE BIG HOUSE (Inferno nel penitenziario) — **r.**: R.G. Springsteen - **s.** e **sc.**: Daniel Hyatt, Eugene Lourie - **f.**: William Margulies - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **e. s.**: Herman Townsley - **int.**: Gene Evans (Gannon), Robert Blake (Rudy), Timothy Carey (Kyle), John Qualen (Doc), Sam Edwards (Al), John Dennis (Red), Walter Barnes (Starkey), Frank Richards (Jake), Emile Meyer (Warden), Arlene Hunter (ragazza) - **p.**: David Diamond per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Lux.

RIGHT APPROACH, The (Il dritto di Hollywood) — **r.**: David Butler - **s.**: da una commedia di Garson Kanin - **sc.**: Fay e Michael Kanin - **f.** (Cinemascope): Sam Leavitt - **m.**: Dominic Frontiere - **scg.**: Duncan Cramer, Hermann A. Blumenthal - **mo.**: Tom McAdoo - **int.**: Frankie Vaughan (Leo Mack), Martha Hyer (Anne Perry), Juliet Prowse (Ursula Poe), Gary Crosby (Rip Hulett), David McLean (Bill Sikulovic), Jesse White (Brian Freer), Jane Withers (Liz), Rachel Stephens (Helen), Steve Harris (Mitch Mack), Paul von Schreiber (Granny), Robert Casper (Horace) - **p.**: Oscar Brodney per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Fox.

RIVOLTA DEI MERCENARI, La — **r.** e **s.**: Piero Costa - **sc.**: Carlo Musso, Edoardo Falletti, Antonio Boccacci, Piero Costa, Luciano Vincenzoni - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Godofredo Pacheco - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **co.**: Franca Nardelli - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Virginia Mayo, Conrado Sanmartin, Susanna Canales, Livio Lorenzon, Carla Calò, Alfredo Mayo, John Kitzmiller, Pilar Cansino, Enzo Piermonte, Marco Tulli, Luciano Benetti, Amedeo Trilli, Paula Martel, Thomas Blanco, Angel Del Pozo, Franco Fantasia, Marilù San Giorgi, Anita Todesco, Ugo Sasso, Franco Pesce, Giovanni Petti, Lucy Bonetti, Xan Das Bolas, Alberto Cevenini - **p.**: Antonio Cannelli per la Prodas Film / Chapalo Film - **o.**: Italia-Spagna, 1961 - **d.**: regionale.

ROMANOFF AND JULIET (Giulietta e Romanoff) — **r., s.** e **sc.**: Peter Ustinov, dalla sua commedia - **scg.**: Alexander Trauner - **co.**: Bill Thomas, Orietta Nasalli-Rocca - **mo.**: Renzo Lucidi - **altri int.**: Renato Chiantoni.

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 109 *e altri dati a pag.* 119 *del n.* 7-8, 1961 (*Berlino* '61).

ROSMUNDA E ALBOINO — **r.**: Carlo Campogalliani - **s.**: Paola Barbara, Primo Zeglio, C. Campogalliani - **sc.**: Roberto Gianviti, C. Campogalliani, Alessandro Ferraù - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Raffaele Masciocchi - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Giorgio Giovannini - **co.**: Giuliana Ghidini - **int.**: Jack Palance (Alboino), Eleonora Rossi-Drago (Rosmunda), Guy Madison (Amalchi), Carlo D'Angelo (Falisco), Hedy Wessel (Matilde), Andrea Bosic (Re Cunimondo), Ivan Palance (Ulderico), Vittorio Sanipoli (Wolfango) - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Titanus.

ROUE, La (La ruota) — **r.**: André Haguet - **s.**: ispirato dal film di Abel Gance del '22 - **sc.**: O.P. Gilbert - **f.** (Dyaliscope): Pierre Petit, Lucien Joulin - **m.**: Louiguy - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Léonide Azar, Suzanne Rondeau - **int.**: Jean Servais (Pierre Pelletier), Pierre Mondy (Jean Marcereau), Claude Laydu (Roland Pelletier), Catherine Anouilh (Norma), François Guérin, Julien Bertheau, Georges Chamarat, Paul Péri, Charles Bouillaud, Yvette Etié-

vant, Carmen Duparc, Paul Mercey, Colette Richard - **p.**: Florida Film - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: regionale.

SAINT TROPEZ BLUES (Saint-Tropez Blues) — **r.**: Marcel Moussy - **s.**: Marcel Moussy - **sc.**: M. Moussy, Jean-Paul Rappeneau - **f.** (Eastmancolor): Pierre Lhomme - **m.**: Henri Crolla, André Hodeir - **scg.**: naturale - **mo.**: Denise Nanot - **int.**: Marie Laforêt (Anne Marie), Jacques Higelin (Jean Paul), Pierre Michaël (Jacques), Fausto Tozzi (Trabu), Monique Just (Véronique), Jean Marie Rivière (François), Yvonne Clech (Madame Favier-Bouchard), Claude Chabrol (se stesso), Célina Cély, Stephane Audran, Marisa Pozzi, Corrado Guarducci - **p.**: Jules Borkon per la Champs Elysées / Magic Films - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: M.G.M.

SANCTUARY (Il grande peccato) — **r.**: Tony Richardson - **s.**: dal romanzo « Sanctuary » e dal lavoro teatrale « Requiem per una monaca» di William Faulkner - **sc.**: James Poe - **f.** (Cinemascope): Ellsworth Fredericks - **m.**: Alex North - **scg.**: Jack Martin Smith, Duncan Cramer - **mo.**: Robert Simpson - **co.**: Don Field - **int.**: Lee Remick (Temple Gowan), Bradford Dillman (Stephen Gowan), Yves Montand (Candy), Odetta (Nancy Mannigoe), Harry Townes (Ira Bobbitt), Howard St. John (il governatore), Jean Carson (Norma), Reta Shaw (miss Reba), Strother Martin (Dog Boy), William Mims (Lee), Marge Redmond (Flossie), Jean Bartel (Swede), Hope Du Bois (Mamie), Enid Janes (Jackie), Dana Lorenson (Connie), Pamela Raymond (Cora), Linden Chiles (Randy), Robert Gothie (Gus), Wyatt Cooper (Tommy) - **p.**: Richard D. Zanuck per la Darryl F. Zanuck Prod. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (Sabato sera, domenica mattina) — **r.**: Karel Reisz - **mo.**: Seth Holt - **altri int.**: Avis Bunnage, Colin Blakeley, Louise Dunn, Anne Blake, Peter Madden, Cameron Hall, Alister Williamson - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di G. C. Castello a pag. 49 e altri dati a pag. 63 del n. 2-3, febbraio-marzo 1961 (Mar del Plata).

SCANDALI AL MARE — **r.**: Marino Girolami - **sc.**: Tito Carpi, Adriano Di Pasquale (Dipas), Carlo Moscovini, Marino Girolami - **f.**: Mario Fioretti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Carlo Dapporto, Alberto Bonucci, Sandra Mondaini, Raimondo Vianello, Mario Carotenuto, Valeria Fabrizi, Gino Bramieri, Luigi Pavese, Bice Valori, Carlo Delle Piane, Riccardo Billi, Gloria Milland, Ave Ninchi, Anita Todesco - **p.**: Marino Girolami per la Produzione Cinematografica M.G. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Euro International.

SCANO BOA — **r.**: Renato Dall'Ara - **s.** e **sc.**: Benedetti, Moretti, Cavzdon, Dall'Ara - **f.**: Antonio Macasoli - **m.**: Roman Vlad - **int.**: Carla Gravina (Clara), José Suarez (Baroncello), Alain Cuny (Cavzran), Emma Pennella (Buba), Gianfranco Penzo, José Jaspe, Olga Solbelli, Polidor, Giovanni Sartori, Maria Zanoli, Giuliana Rivera - **p.**: Cinematografica Lombarda-Ara Cinematografica / Planeta Film - **o.**: Italia-Spagna, 1960 - **d.**: regionale.

SECRET WAYS, The (Le vie segrete) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: da un romanzo di Alistair MacLean - **sc.**: Jean Hazlewood - **f.**: Max Greene - **m.**: Johnny Williams - **scg.**: Warner e Isabella Schlichting - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Richard Widmark (Michael Reynolds), Sonja Ziemann (Julia Jansci), Charles Regnier (il conte), Walter Rilla (Jansci), Howard Vernon (col. Hidas), Senta Berger (Elsa), Heinz Moog (Sakenov), Hubert von Meyerinck (Hermann Scheffler), Oskar Wegrostek (il grassone), John Horsley (Jon Bainbridge), Stefan Schnabel (ufficiale di frontiera), Adi Berber, Raoul Retzer, Helmuth Janatsch, Jochen Brockmann - **p.**: Richard Widmark e Euan Lloyd per la Heath / Universal-International - **o.**: U.S.A., 1960-61 - **d.**: Universal.

SECRET PARTNER, The (Il complice segreto) — **r.**: Basil Dearden - **s.** e **sc.**: David Pursall, Jack Seddon - **f.**: Harry Waxman - **m.**: Philip Green - **scg.**: Alan Withy - **mo.**: Raymond Poulton - **int.**: Stewart Granger (John Brent), Haya Harareet (Nicole), Bernard Lee (Hanbury, capo dei detectives), Hugh Burden (Charles Standish), Lee Montague (ispettore Henderson), Conrad Phil-

lips (Alan Richford), Norman Bird (Ralph Beldon), Melissa Stribling (Helen), John Lee (Live Lang), Peter Illing (Strakarios), Basil Dignam (Lyle), William Fox (Brinton), George Tovey (Vickers), Paul Stassino (Pimp), Colette Wilde (prostituta), Willoughby Goddard (proprietario dell'albergo), Joy Wood (segretaria di Brent), Dorothy Gordon, Peter Welch - **p.**: Michael Relph per la M.G.M. - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: M.G.M.

SHADOW OF THE CAT (L'ombra del gatto) — **r.**: John Gilling - **s.** e **sc.**: George Baxt - **f.**: Arthur Grant - **m.**: Mikis Theodorakis - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: James Needs, John Pomeroy - **int.**: William Lucas (Jacob), Barbara Shelley (Beth), Andre Morell (Walter), Conrad Phillips (Michael Latimer), Alan Wheatley (ispettore Rowles), Vanda Godsell (Louise), Richard Warner (Edgar), Freda Jackson (Clara), Andrew Crawford (Andrew), Henry Kendall (dottore), Catherine Lacey (Ella Venable), Kynaston Reeves (nonno) - **p.**: Joe Penington per la B.H.P. / Universal International - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Universal.

SINGER NOT THE SONG, The (Il coraggio e la sfida) — **r.**: Roy Baker - **s.**: dal romanzo di Audrey Erskine Lindop - **sc.**: Nigel Balchin - **f.** (Cinemascope e a colori): Otto Heller - **m.**: Philip Green - **scg.**: Alex Vetchinsky - **mo.**: Roger Cherrill - **int.**: John Mills (padre King), Dirk Bogarde (Valentino), Mylène Demongeot (Linda), John Bentley (capitano di polizia), Laurence Naismith (zio Luis), Eric Pohlmann (presidente), Nyall Florenz (Vito), Roger Delgado (De Cortinez), Laurence Payne (Pablo), Leslie French (padre Gomez), Selma Vaz Dias (Chela), Lee Montague (Pepe), Jacqueline Evans (Dona Marian), Serafina Di Leo (Josefa), Philip Gilbert (Phil Brown) - **p.**: Roy Baker e Jack Hanbury per la Rank / Roy Baker Production - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

SOLITI RAPINATORI A MILANO, I — **r.**: Giulio Petroni - **s.** e **sc.**: Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, Mario Guerra - **f.** (Totalscope): Marco Scarpelli - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Franco Fabrizi (Franco), Jacqueline Sassard (Anna Maria), Peter Baldwin (Tony), Mario Carotenuto (conte Ottavio), Cristina Gajoni (Elena), Dominique Boschero (Marisa), Vittorio Congia (Gianni), Tiberio Murgia (Africa), Dori Dorika (Maria Tibiletti), Gabriella Andreini (Anna), Maurizio Arena (Aldo), Pietro De Vico, Luigi Pavese, Carlo Pisacane, Anna Campori, Ciccio Barbi, Elio Crovetto, Enzo Furlai, Eugenio Galadini, Walter Grant, Filippo Modica, Nando Angelini - **p.**: Emo Bistolfi per la Bistolfi - **p.**: Italia, 1961 - **d.**: W.B.

SOMMAREN MED MONIKA (Monica e il desiderio) — **r.**: Ingmar Bergman - **d.**: INDIEF.

Vedere recensione di M. Verdone in questo numero.

SPLENDOR IN THE GRASS (Splendore nell'erba) — **r.**: Elia Kazan - **d.**: Warner Bros.

Vedere recensione di Fernaldo Di Giammatteo in questo numero.

STRASSE, Die (Peccatrici e mani lorde) — **r.**: Hermann Kugelstadt - **s.** e **sc.**: Hellmut Andics - **f.**: Walter Partsch - **m.**: Karl Götz - **scg.**: Felix Smetana - **mo.**: Elfriede Pröll - **int.**: Martha Wallner, Marina Petrowa, Heinz Drache, Edith Elmay, Rolf Kutschera, Horst Beck, Wolfgang Jansen, Guido Wieland, Raoul Retzer, Thomas Hörbiger, Brigitte Antonius - **p.**: Rex - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

SUNDOWNERS, The (I nomadi) — **r.**: Fred Zinnemann - **r. seconda unità**: Lex Halliday - **s.**: dal romanzo di Jon Cleary - **sc.**: Isobel Lennart - **f.**: (Technicolor): Jack Hildyard - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Michael Stringer - **mo.**: Jack Harris - **co.**: F. Folmer e T. Morgan - **int.**: Deborah Kerr (Ida Carmody), Robert Mitchum (Paddy Carmody), Peter Ustinov (Venneker), Glynis Johns (signora Firth), Dina Merrill (Jean Halstead), Chips Rafferty (Quinlan), Michael Anderson, jr. (Sean), Lola Brooks (Liz), Wylie Watson (Herb Johnson), John Meillon (Bluey), Ewen Solon (Halstead), Ronald Fraser (Ocker), Mervyn Johns (Jack Patchogue), Molly Urquhart (signora Bateman) - **p.**: Gerry Blatner per la Warner Bros - **o.**: Gran Bretagna / Australia, 1960 - **d.**: Warner Bros.

SUPER GIANT II (Spaceman contro i vampiri dello spazio) — **r.**: Teruo Ishii - **s.**: Shinsuke Negishi - **scg.**: Ichiro Miyagawa - **f.**: Hiroshi Suzuki - **int.**: Ken Utsui, Minoru Takada, Junke Ikenchi, Utako Mitsuya, Kegi Osawa, Ryo Iwaschita - **p.**: Sin Toho - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: Filmar.

TASTE OF FEAR (La casa del terrore) — **r.**: Seth Holt - **s.** e **sc.**: Jimmy Sangster - **f.**: Douglas Slocombe - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Bernard Robinson e Tom Goswell - **mo.**: Eric Boyd Perkins e James Needs - **int.**: Susan Strasberg (Penny Appleby), Ronald Lewis (Bob), Ann Todd (Jane Appleby), Christopher Lee (dottor Gerrard), Anne Blake (Marie), Leonard Sachs (Spratt), John Serret (ispettore Legrand), Fred Johnson (Appleby) - **p.**: Jimmy Sangster per la Hammer / Falcon Film - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

TAXI POUR TOBROUK, Un (Un taxi per Tobruk) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.**: René Havard - **sc.**: R. Havard, D. de la Patellière, Michel Audiard - **f.** (Dyaliscope): Marcel Grignon - **scg.**: naturale - **int.**: Lino Ventura (Théo), Charles Aznavour (Samuel), Hardy Krüger (Ludwig), Maurice Biraud (François), German Cobos (Paolo) - **p.**: Franco London Film-S.N.E. Gaumont-Procusa-Continental Film - **o.**: Francia-Spagna-Germania Occid., 1961 - **d.**: Indipendenti Regionali.

TEN DAYS TO TULARE (Oro nella polvere) — **r.** e **p.**: Georges Sherman - **s.** e **sc.** Laurence Mascott - **f.**: Alex Phillips - **m.**: Lon Adomian - **mo.**: Carlos Savage - **int.**: Sterling Hayden (Scotty), Grace Raynor (Teresa), Rodolfo Hoyos (Cesar), Carlos Muzquiz (Dario), Tony Caravajal (Francisco), Juan Garcia (Piranha), Rafael Alcayde, Felix Gonzales, José Pulido, Major M. Badager, Milton Bernstein, Barry Grail, Paco Arenas - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Atlantis.

TERRIBILE TEODORO, Il — **r.**: Roberto Montero - **s.** e **sc.**: Mario Amendola, Ugo Guerra, Dino Verde, Mario Pellegrino, R. Montero - **f.** (Supercinescope): Sergio Pesce - **m.**: Franco Giordano - **scg.**: Alfredo Montuori - **mo.**: Roberto Cinquini e Sergio Montanari - **int.**: Nino Taranto, Ugo Tognazzi, Mara Berni, Mario Riva, Dolores Palumbo, Carlo Campanini, Diana Dei, Giulia Rubini, Ileana Lauro, Rossana Petruzzi, Marco Tulli, Pupella Maggio, Germano Longo, Peppino De Martino, il balletto Afro-Cubano di Archie Savage, i cantanti Lina Lancia e Don Marino Barreto jr. - **p.**: Mario Pellegrino per la Ares Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

THIS REBEL BREED (Asfalto selvaggio) — **r.**: Richard L. Bare - **s.**: William Rowland, Irma Berk - **sc.**: Morris Lee Green - **rid.**: A.B. Guthrie, jr. - **f.**: Edward Cronjager, Monroe Askins - **m.**: David Rose - **canz.**: Ronald Stein - **scg.**: Rudi Feld - **mo.**: Tony Martinelli, Howard Epstein - **int.**: Rita Moreno (Lola), Mark Damon (Frank), Gerald Mohr (ten. Brooks), Jay Novello (papà), Eugene Martin (Rudy), Richard Rust (Buck), Richard Laurier (Manuel, fratello di Lola), Tom Gilson («Muscoli»), Douglas Hume (Don), Don Eitner (Jimmy), Diane Cannon (Wiggles), Kenny Miller (Winnie), Al Freeman (Satchel), Charles Franc (Scratch) - **p.**: William Rowland per la Warnes Bros. / Robert H. Yamin - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

TIRO AL PICCIONE — **r.**: Giuliano Montaldo - **d.**: Euro.
Vedere giudizio di G. Cincotti e T. Ranieri a pag. 42 *e dati a pag.* 55, *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Venezia, Informativa*).

TOM E JERRY NEMICI PER LA PELLE — Programma composto da 11 cortometraggi e disegni animati in Technicolor, realizzati da William Hanna e Joseph Barbera - **p.**: Fred Quimby per la M.G.M. - **d.**: M.G.M.

1001 ARABIAN NIGHTS (La principessa e lo stregone) — **r.**: Jack Kinney - **s.**: Dick Shaw, Dick Kinney, Leo Salkin, Pete Burness, Lew Keller, Ed Nofziger, Ted Allan, Margaret Schneider, Paul Schneider - **sc.**: Czenzi Ormonde - **f.** (Technicolor): Jack Eckes - **m.**: George Duning - **dialoghi:** Bill Scott - **canzoni:** Ned Washington, George Duning - **disegni:** Robert Dranko - **animazione:** Abe Levitow - **mo.**: Skip Craig, Earl Bennett - **p.**: Stephen Bosustow per la U.P.A. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

TOTOTRUFFA '62 — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s. e sc.**: Castellano e Pipolo - **f.**: Mario Fioretti - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi - **int.**: Totò (Antonio Peluffo), Nino Taranto (Felice), Estella Blain (Dina), Geronimo Meynier, Carla Macelloni, Lia Zoppelli, Ernesto Calindri, Betsy Bell, Pietro De Vico, Peppino De Martino, Gino Buzzanca, Luigi Pavese, Ugo D'Alessio, John Kitzmiller, Salvo Libassi, Marcella Rovena, Gianni Partanna, Maria Di Quattro, Lilli Romanelli, Oreste Lionello, Amedeo Girard, Renzo Palmer, Rosetta Pedrani, Nino Frera, Evy Marandi, Loredana Cappelletti, Ignazio Leone, Edy Biagetti, Franco Morigi, Milena Wukotich, The Flipper, We Willie Harris e il suo Complesso - **p.**: Isidoro Broggi e Renato Libassi per la D.D.L. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

TOUGHEST GUN IN TOMBSTONE, The (I fuorilegge di Tombstone) — **r.**: Earl Bellamy - **s. e sc.**: Orville Hampton - **f.**: Kenneth Peach - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: William Glasgow - **mo.**: William Rivol - **int.**: George Montgomery (Matt Sloane), Jim Davis (Ringo), Beverly Tyler (Della), Gerald Milton (Clanton), Don Beddoe (Cooper), Scotty Morrow (Terry), Harry Lauter (Barger), Charles Wagenheim (Beasley), Lane Bradford, Rodolfo Hoyos, Jack Kenny, John Merrick, Al Wyatt, Joey Ray, Gregg Barton, Hank Worden, Tex Terry, Charles Hayes, Kathleen Mulqueen, Alex Montoya, Rico Alaniz, Jack Carr, William Forrest, Harry Stang, Mary Newton - **p.**: Robert E. Kent per la Peerless Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: regionale.

TOWN WITHOUT PITY (La città spietata) — **r.**: Gottfried Reinhardt - **s.**: dal romanzo «The Verdict» di Manfred Gregor - **sc.**: Silvia Reinhardt, Georg Hurdalek - **f.**: Kurt Hasse - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Rolf Zehetbauer - **co.**: Lilo Hagen - **mo.**: Werner Preuss - **int.**: Kirk Douglas (magg. Steve Garrett), E.G. Marshall (magg. Pakenham), Christine Kaufmann (Karin), Barbara Rütting (Inge Koerner), Hans Nielsen (padre di Karin), Alan Gifford (generale Stafford), Richard Jaeckel (Bidie), Robert Blake (Jim), Frank Sutton (Chuck), Mal Sondock (Joey), Gerhard Lippert (Frank Borgmann), Rose Renée Roth (signora Kulig), Ingrid Van Bergen (Trude) - **p.**: Gottfried Reinhardt per la Mirisch Company / Gloria Film - **o.**: U.S.A.-Germania Occid., 1961 - **d.**: Dear.

TRIONFO DI MACISTE, Il — **r.**: Amerigo Anton - **sc.**: Arpad De Riso, Giovanni Scolaro - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) - **int.**: Kirk Morris, Cathia Caro, Ljuba Bodine, Aldo Bufi Landi, Carla Calò, Cesare Fantoni, Giulio Donnini, Attilio Dottesio, Bruno Tocci, Calisto Calisti, Laco Salvatore, Piero Leri, Lucy Randi, Alfredo Salvadori - **p.**: Roberto Capitani, Luigi Mondello per la York Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

TROPICO DI NOTTE — **r.**: Renzo Russo - **f.** (Superscope, Eastmancolor): Mario Bernardo - **m.**: Carlo Innocenzi - **int.**: Takeuchi Keiko dell'Imperial Japanis Dancer, Patricia and Victor, Cosmical Ballet International, The Bradley Girl's Hilde, la estrella del Tropico, Trio Fulgor, Susanna Dujim (Miss Mondo), José Torres - **p.**: I.D.C. - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Mira Film.

TWO LOVES (Salverò il mio amore) — **r.**: Charles Walters - **s.**: da un romanzo di Sylvia Ashton-Warner - **sc.**: Ben Maddow - **scg.**: George W. Davis, Urie McCleary - **mo.**: Frederic Steinkamp - **e. s.**: Robert R. Hoag, Lee LeBlanc - **altri int.**: Ronald Long (Reardon), Norah Howard (signora Cutter), Juano Hernandez (Rauhuia), Edmund Vargas (Matawhero), Neil Woodward (Mark Cutter), Lisa Sitjar (Hinewaka), Alan Roberts (Seven).

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 109 *e altri dati a pag.* 119 *del n.* 7-8, 1961 (*Berlino* '61).

TWO RODE TOGETHER (Cavalcarono insieme) — **r.**: John Ford - **s.**: da un romanzo di Will Cook - **sc.**: Frank Nugent - **f.** (Technicolor): Charles Lawton, jr. - **m.**: George Duning - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jack Murray - **int.**: James Stewart (Guthrie McCabe), Richard Widmark (ten. Jim Gary), Shirley Jones (Marty Purcell), Linda Cristal (Elena), Andy Devine (serg. Darius P. Posey), John McIntyre (magg. Frazer), Annelle Hayes (Belle Aragon), Henry Brandon (Quanah), Paul Birch (Edward Purcell), David Kent (Lupo corridore), Jeannette Nolan (signora McCandless), Cliff Lyons (McCandless), Woody

Strode (Stone Calf), Willis Bouchey (Wringle), Chet Douglas (Ward Corbey), Harry Carey, jr. (Jackson Clay), Ken Curtis (Boone Clay), Olive Carey (Abby Frazer), John Qualen (Ole Knudsen), Ford Rainey (Henry Clay), Mae Marsh (Hannah Clay), Anna Lee (signora Malaprop) - **p.**: Stan Shpetner per la Columbia / John Ford / Shpetner - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Ceiad-Columbia.

ULTIMA PREDA DEL VAMPIRO, L' — **r., s.** e **sc.**: Piero Regnoli - **f.**: Ugo Brunelli - **m.**: Aldo Piga - **scg.**: Giuseppe Ranieri - **mo.**: Mario Arditi - **int.**: Lyla Rocco (Vera), Walter Brandi (conte Gabor Kernassy), Alfredo Rizzo (Lukas), Maria Giovannini (Katia), Tilde Damiani, Antoine Nicos, Corinne Fontaine, Marisa Quattrini, Erika Di Centa, Leonardo Botta, Ivy Holzer - **p.**: Tiziano Longo per la Nord Film Italiana - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

ULTIMO ZAR, L' / LES NUITS DE RASPUTINE — **r.**: Pierre Chenal - **s.**: P. Chenal, André Tabet - **sc.**: Liberatore, A. Tabet, P. Chenal - **f.** (Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Arrigo Equini - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Edmund Purdom (Rasputin), Gianna Maria Canale (la zarina), John Barrymore, jr. (il principe Youssoupov), Yvette Lebon, Giulia Rubini, Livio Lorenzon, Nerio Bernardi, Elida Day, Fjodor Chaliapin, jr., Miranda Campa, Enrico Glori, Michele Malaspina, Rita Rubirosa, Jany Clair - **p.**: C.F.P.C.-Rialto Film / Wanguard Film-Faro Film-Explorer Film - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Cino Del Duca.

UNDERWORLD U.S.A. (La vendetta del gangster) — **r., s.** e **sc.**: Samuel Fuller - **f.**: Hal Mohr - **m.**: Harry Sukman - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Cliff Robertson (Tolly), Dolores Dorn (Cuddles), Beatrice Kay (Sandy), Paul Dubov (Gela), Robert Emhardt (Connors), Larry Gates (Driscoll), Richard Rust (Gus), Gerald Milton (Gunther), Allan Gruener (Smith) - **p.**: Samuel Fuller per la Globe Enterprises - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

UNE FEMME EST UNE FEMME (La donna è donna) — **r.**: Jean-Luc Godard - **altri int.**: Marie Dubois - **o.**: Francia-Italia, 1960-61 - **d.**: Euro.

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 110 *e altri dati a pag.* 120 *del n.* 7-8, 1961 (*Berlino*).

UN GIORNO DA LEONI — **r.**: Nanni Loy - **s.** e **sc.**: Alfredo Giannetti e Nanni Loy - **f.**: Marcello Gatti - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Renato Salvatori (Orlando), Tomas Milian (Gino), Carla Gravina (Mariuccia), Anna Maria Ferrero (Ida), Romolo Valli (Edoardo), Nino Castelnuovo (Danilo), Saro Urzì (sergente), Leopoldo Trieste (Michele), Corrado Pani (Mortati), Valeria Moriconi (moglie di Edoardo), Carlo D'Angelo (il prete), Franco Bucceri, Silla Bettini, Regina Bianchi, Ester Carloni, Claudio Biava, Enzo Turco, Peppino De Martino, Elvira Tonelli, Gondrano Trucchi, Isarco Ravaioli - **p.**: Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Galatea - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux.

URLO DEI BOLIDI, L' — **r.**: Leo Guarrasi - **s.**: Alboino Principe, Leo Guarrasi - **sc.**: Riccardo Pazzaglia, A. Principe - **f.**: Romolo Garroni - **scg.**: Elio Balletti - **int.**: Rossana Rossanigo, Walter Santesso, Bella Darvi, Gianni Musy-Glori, Rossella D'Aquino, Ignazio Leone, Lucia Modugno, Carlo Pisacane, Pantaleon Perez-Prada, Amedeo Trilli, Franco Silva, Gino Buzzanca - **p.**: Kismet Pictures - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

VACANCES EN ENFER (L'uomo che inseguiva la morte) — **r.**: Jean Kerchbron - **s.**: dal romanzo « Dieu reconnaîtra les siens » di Jean Bommart - **sc.**: France Roche, Marcel Clavel - **f.**: Marcel Fradetal - **scg.**: dal vero - **mo.**: Suzanne Baron - **int.**: Elina Labourdette (signora Martel), Georges Poujouly (Jean Martel), Michel Vitold (avv. Martel), Catherine Sola (Caterina Martel), Michel Subor (André), Clement Bairam (la guardia), Louise Chevalier (Mamé), Maurice Garrel (il parigino) - **p.**: Gilbert de Goldschmidt per la Madeleine Films - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Warner Bros.

VACANZE ALLA BAIA D'ARGENTO — **r.**: Filippo Ratti - **s.**: V.A. Petti - **sc.**: Luigi Angelo, Luciano Ferri, Filippo Ratti - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Aldo Greci - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Elio Balletti - **mo.**: Andreina Casini - **int.**: Anthony Steel, Valeria Fabrizi, Mario Carotenuto, Laura Solari, Giuseppe

Porelli, Oliviero Prunas, Paola Patrizi, Tiberio Murgia, Maria Luisa Rispoli, Walter Isnenghi, Rosalba Neri, Annie Gorassini, Peppino Di Capri, Aroldo Tieri, Vittorio Congia, Giuliano Giunti, Gabriella Conti, Mauro Neroni, i 5 Brutos, Nico Fidenco, Colin Hicks - **p.**: Vincenzo Petti per la Polaris Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Manenti.

VACANZE IN ARGENTINA — **r.**: Guido Leoni - **s.**: Hugo Moser - **sc.**: Carlo Romano, G. Leoni, Giorgio Lotta - **f.** (Dyaliscope, Agfacolor): Aldo Greci, Ignazio Souto - **m.**: Gian Stellari, Guido Robuschi - **scg.**: Piero Poletto - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Emma Danieli (Franca), Isabelle Corey (Anna), Milena Bettini (Sandra), Folco Lulli, Walter Chiari, Domenico Modugno, Erica Jorger, Luis Davila, Hugo Moser, Enzo Vienna, Jorge Salcedo, Carlo Giuffré, Piero Lulli, Nino Dal Fabbro, Corrado Corradi, Silvana Moschioni, Alberto Carloni, Giotto Tempestini, Riccardo Paladini - **p.**: Sagittario Film / D'Anfran Prod. Cin. - Federico Aicardi - **o.**: Italia-Argentina, 1960 - **d.**: regionale.

VANINA VANINI — **r.**: Roberto Rossellini - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 20 *e dati a pag.* 36 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Venezia*).

VENDETTA DELLA MASCHERA DI FERRO, La — **r.**: Francesco De Feo - **s.**: ispirato dal romanzo di Alexandre Dumas sr. - **sc.**: Silvio Amadio, Ruggero Jacobbi, F. De Feo - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Raffaele Masciocchi - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Piero Poletto - **co.**: Adriana Berselli - **mo.**: Luciano Cavalieri - **int.**: Michel Lemoine, Vandisa Guida, Andrea Bosic, Jany Clair, Pietro Albano, Giovanni Materassi, Tiziana Casetti, Alan Evans, Mimmo Poli, Francesco De Leone, Nando Tamberlani, Piero Pastore, Erminio Spalla, Silvio Bagolini, Andrea Fantasia, Marco Tulli, Joe Camel, Oscar Pascucci, Emma Baron Cerlesi - **p.**: Mida Film / Comptoir Française du Film - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Filmar.

VERGINI DI ROMA, Le / LES VIERGES DE ROME — **r.**: Vittorio Cottafavi e Carlo L. Bragaglia - **s.**: Luigi Emmanuele e Gaetano Loffredo - **sc.**: L. Emmanuele, Léo Joannon - **f.** (Technicolor): Marc Fossard - **m.**: Marcel Landowski - **scg.**: Raymond Gabutti e Jean D'Eaubonne - **co.**: Piero Shaun - **int.**: Louis Jourdan (Drusco), Sylvia Syms (Clelia), Nicole Courcel (Lucilla), Ettore Manni (Orazio Coclite), Corrado Pani, Paola Falchi, Maria Luisa Rolando, Carlo Giustini, Nicolas Vogel, Renaud Mary, Michel Piccoli, Jean Chevrier, Jacques Dufilho, Stevan Krstic - **p.**: Giuseppe Fatigati per la Cine Italia / Régina-Criterion Films - **o.**: Italia-Francia, 1960-61 - **d.**: regionale.

VERY IMPORTANT PERSON (Un pezzo grosso) — **r.**: Ken Annakin - **s.** e **sc.**: Jack Davies - **f.**: Ernest Steward - **m.**: Reginald Owen - **scg.**: Harry Pottle - **mo.**: Ralph Sheldon - **int.**: James Robertson-Justice (sir Ernest Pease), Leslie Phillips (Jimmy Cooper), Stanley Baxter (Everett / magg. Stampfel), Eric Sykes (Willoughby), Richard Wattis (Woodcock), Godfrey Winn (intervistatore), Colin Gordon (Briggs), Joan Haythorne (miss Rôgers), Ronald Leig Hunt (Clynes), John Forrest (Grassy Green), Jeremy Lloyd («Bonzo» Baines), Peter Myers (Shaw), John Ringham («Plum»), John Le Mesurier (Piggott), Norman Bird (Travers), Ronnie Stevens (Hankley), Vincent Ball (Higgins), Ed Devereaux (Webber), Nancy Nevinson, Heidi Erich (donne tedesche), Brian Oulton (scienziato) - **p.**: Julian Wintle, Leslie Parkyn per la Independent Artists - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 140 *del n.* 7-8, 1961 (*San Sebastiano*).

VIACCIA, La — **r.**: Mauro Bolognini - **d.**: Titanus.

Vedere giudizio di Giovanni Calendoli a pag. 86 *e dati a pag.* 94 *del* n. 7-8, 1961 (*Cannes* '61).

VIVE HENRI IV, VIVE L'AMOUR! (I celebri amori di Enrico IV) — **r.**: Claude Autant-Lara - **s.** e **sc.**: Jean Aurenche, Henri Jeanson - **f.** (Dyaliscope Eastmancolor): Jacques Natteau - **m.**: René Cloerec - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Madeleine Gug - **int.**: Francis Claude (Enrico IV), Nicole Courcel (Jacqueline Du Bueil), Francis Blanche (il priore), Bernard Blier (Sully), Pierre Brasseur (Montmorency), Danielle Darrieux (Henriette d'Entragues), Roger Hanin (Ra-

vaillac), Melina Mercouri (la regina), Danielle Gaubert (Charlotte de Montmorency), Jean Sorel (il principe di Condé), Vittorio De Sica (Don Pedro), Armand Mestral (Bassompierre), Julien Carette (D'Epernon), Jean Danet (Concini), Robert Dalban (ufficiale della guardia), Bibi Morat (Gastone), Lise Delamare (Madame de Montglat), Simone Renant (Madame de la Tremoille), José Luis de Villalonga (l'inviato di Spagna), Jean Tissier (il dottore), Guy Delorme (il generale spagnolo), Marie Mergey (Leonora), Annick Allières (Philippotte), Martine Havet (il duca di Vendôme), Nicole Mirel (Madame de Neri), Moustache (La Ferrière) - **p.**: Hoche Productions-Da.Ma. Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis Cin.

VOYAGE TO THE BOTTOM OF THE SEA (Viaggio in fondo al mare) — **r.**: Irwin Allen - **s.** e **sc.**: Irwin Allen e Charles Bennett - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Winton Hoch - **e. f. s.**: L.B. Abbott - **f. subacquea**: John Lamb - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Jack Martin Smith, Herman A. Blumenthal - **mo.**: George Boemler - **int.**: Walter Pidgeon (ammiraglio Nelson), Robert Sterling (capitano Crane), Peter Lorre (Emery), Joan Fontaine (dottoressa Hillier), Barbara Eden (Cathy), Michael Ansara (Alvarez), Frankie Avalon (Chip), Regis Toomey (dott. Jamieson), Mark Slade (Smith), John Litel (ammiraglio Crawford), Howard McNear (Parker), Henry Daniell (dott. Zucco), Charles Tannen (Gleason), Anthony Monaco (Cookie), Delbert Monroe (Kowski), Jonathan Gilmore (Young), Skip Ward, Michael Ford (marinai), Robert Easton (Sparks) - **p.**: Irwin Allen per la Windsor - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Fox.

WAR HERO (Un eroe di guerra) — **r., s.** e **sc.**: Burt Topper - **f.**: Jacques R. Marquette - **m.**: Ronald Stein - **scg.**: dal vero - **mo.**: Ace Herman - **e. s.**: Pat Dinga - **int.**: Tony Russell, Baynes Barron, Judy Dan, Bobby Byles, Wally Campo, Tony Rich, Burt Topper, Kei Chung, J.J. Dana, Robert Howard, Russ Prescott, Paul Sheriff, Michael Bell, Robert Totten - **p.**: Burt Topper e Sam Altonian per la Topper Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Euro.

ZAZIE NEL METRO' (Zazie dans le métro) — **r.**: Louis Malle - **s.**: dal romanzo omonimo di Raymond Queneau - **sc.**: L. Malle, Jean-Paul Rappeneau - **f.** (Eastmancolor): Henri Raichi - **m.**: Fiorenzo Carpi - **scg.**: Bernard Evain - **mo.**: Kenout Peltier - **int.**: Catherine Demongeot (Zazie), Philippe Noiret (Gabriele), Hubert Deschamps (Turandot), Antoine Roblot (Charles), Annie Fratellini (Mado), Vittorio Caprioli (Surplus), Carla Marlier (Albertine), Yvonne Clech (la vedova Mouaque), Nicolas Dufilho (Gridoux), Nicolas Bataille (Fedor), Marc Doelnitz (Coquetti), Odette Picquet, Jacques Gheusi, Christine Howard, Louis Lalanne, Little Bara, Georges Faye, De Lannoy, De Conick, Paul Vally, Alegrina, Virginie Merlin, Irene Chabrier, J.Y. Bouvier, J.P. Posier, Jane Allard, Jacqueline Doyen, Arlette Balkiss - **p.**: Nouvelles Editions de Films - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Globe.

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXII (1961)

Indice per materie

Editoriali

Cinema italiano

Cinema per ragazzi

Critica

Documentari e cortometraggi

Economia, produzione e legislazione

La censura cinematografica. Idee, esperienze, documenti.

Estetica e teoria

Film

Filmografie

Formato ridotto e cineamatorismo

Interviste e colloqui

Libri

Memorie e testimonianze

Mostre e manifestazioni varie

Numeri speciali

Recitazione e attori

Regia e registi

Scenografia

Storia

Teatro e cinema

Televisione

Vita del C.S.C

Indice per autori

Indice dei film

(* = documentario o cortometraggio; ** = film a formato ridotto)

I numeri in neretto si riferiscono ai film apparsi nel notiziario in colore.

Indice dei registi